



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL
ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN FINAL
PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
PRENSA, RADIO Y TV**

TEMA:

**“ADAPTACIÓN A VÍDEO DEL CUENTO DE PABLO PALACIO,
UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS”**

VANESSA FOURNEY MARTIN

DIRECTOR: DR. FERNANDO ALBÁN

**QUITO – ECUADOR
2015**

DEDICATORIA

Al dulce tiempo pasado,
casi eterno,
y a la paciencia.

ÍNDICE

DEDICATORIA	1
ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
DISCURSO Y COMUNICACIÓN.	6
1.1 El discurso	6
1.2 La comunicación	14
CAPÍTULO II	
LITERATURA Y CINE	24
2.1 Literatura	24
2.2 Cine	30
2.3 Transposición	37
CAPÍTULO III	
UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS	45
3.1 Estudio del caso	45

3.2 Guión literario de transposición a cortometraje.	53
CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA	62

INTRODUCCIÓN

“Je dis qu’il faut être voyant,
se faire voyant”

Rimbaud, Lettre du voyant

La creación ha sido parte de la humanidad desde tiempos inmemorables, no solamente en un deseo de crear una bitácora personal que permitiera trascendencia, pero en una búsqueda por plasmar las reacciones y describir los sucesos de la cotidianidad bajo una tónica de reconocimiento, de visibilización de numerosos procesos que se mantienen alrededor de una sociedad. Cual fuera la intención motora, este nexo se ha mantenido a lo largo de la historia de la humanidad, tal vez como una evidencia (vista aquí y ahora, desde cualquiera que fuera su época de desarrollo) de una fidelidad representante de la existencia, de la evolución y de los profundos cuestionamientos que llegaron a manifestarse en la mente de los creadores, de los ejecutores de las obras de las que se hablará manera global dentro de este estudio. Se crea posteriormente lo que se puede denominar como una conciencia sobre la conciencia. En definitiva, con el paso del tiempo y la popularización del arte, se ha permitido la introducción del arte como medio de canalización de sentimientos, situaciones, vivencias, etc. como medio identificativo de la sociedad en general.

En efecto, la literatura universal marca, a manera de testimonio universal, un relato histórico de inventiva, de creatividad y de evolución en distintos rasgos. No es una coincidencia que ciertos autores creen y se desarrollen a partir de un espacio específico, de una historia específica, de una época, desde un vientre único. La representación resulta tener un sinnúmero de exposiciones de la realidad y de las posturas que esta misma permite. Esta voz que encarnan las

representaciones será la que permita a su vez que exista un nivel de identificación para los espectadores, testigos y sujetos activos dentro de la obra y de la historia del arte en general (como parte de la humanidad, en creación y consecuencia de una memoria universal y de una serie de detalles que califican a la formación de los núcleos sociales y sus accionares.

Uno de estos voceros de realidades no visibilizadas por medio de discursos legítimos es Pablo Palacio quien, mediante sus relatos, permite el análisis detallado de una sociedad quebrada por sus tendencias ideológicas y dilucida a través de su escritura, las variables que reconocen las distancias entre clases sociales de la época, y dentro de las mismas. Por medio de distintos métodos de regulación, se puede mencionar que no existe una libertad de representación en cuanto a la identificación de ciertas minorías en el núcleo social. Se logra vislumbrar entonces, la condición discriminatoria que se desenvuelve como método de regulación.

Es de esta manera que el discurso englobador, por medio de la construcción de un imaginario cercano al reconocimiento y a la identificación del espectador (que retiene en sus detalles esta voluntad de atestiguar momentos y permitir a raíz de la creación individual, la perdurabilidad de una obra a modo de teoría histórica) permite a su vez y mediante su lectura renovada, la creación de una reinterpretación, una adaptación, una transposición de los conceptos y del discurso como tal. Para demostrarlo, a continuación se realiza un análisis de sus variantes en cuanto a la literatura, al cine y al estudio de un caso particular.

CAPÍTULO I

En este capítulo se abordará al discurso como una herramienta que permitirá develar las construcciones que se dan en el proceso de estructuración de imaginarios sociales y en la consolidación de representaciones. Para ello, se pondrá en evidencia cómo operan las dinámicas discursivas en la formación de enunciados con los que se narra la vida social, así como las lógicas a las que obedecen. Tomando en cuenta que los discursos dan cuenta del paradigma con el que se piensa cada sociedad, en un segundo momento, se abordará la comunicación como lugar del sentido desde donde los procesos discursivos son posibles, recalcando las instituciones de regulación que se manifiestan por medio de la construcción de imaginarios colectivos en creación e intercambio de sentidos, signos y símbolos que permiten la determinación de una cotidianidad así como una manera de ver y significar el mundo.

DISCURSO Y COMUNICACIÓN.

1.1 El discurso

Para poder hablar de discurso es necesario tomar en cuenta que el desarrollo y la determinación de este es producto de la manifestación de un poder regulador que dictará su validez de acuerdo a una ideología primaria, como base reguladora de los pensamientos del mundo social. Estas entidades se manifiestan a través del poder, creando la regulación o administración del deseo para su propio beneficio, así como el uso del lenguaje por medio de dinámicas de producción predeterminadas y moldeadas para su legitimación. Para ello se establece el uso de una voz autorizada que dictamine la construcción de verdades, sujetos y prácticas, acordes con un sistema capaz de crear narrativas sociales que puedan determinarse como aptas para el orden del discurso.

Dicha voz surge en el ámbito de lo legítimo y está representada por las instituciones sociales que operan como entes reguladoras del cumplimiento y establecimiento del orden social, propio de un sistema. En este afán regulador se establecen un sinnúmero de mecanismos que actúan como dispositivos en la configuración de imaginarios sociales.

Estos mecanismos actúan a través de procedimientos de exclusión, que de acuerdo a Michel Foucault, en su texto “El orden del discurso”, se manifiestan a través de tres aristas principales, tales como el prohibido, las distancias entre la locura y la razón y la voluntad. Cada uno de ellos funcionan en la lógica de sistemas en donde se van configurando de acuerdo a dinámicas independientes que dan cuenta de un todo que obedece a una ideología imperante. Esta configuración, construye sujetos de acuerdo a la enunciación de una verdad legítima; en donde existe una sola verdad que se muestra de manera permanente como nueva, inafectada por la temporalidad, más adecuada a las relaciones que manifiesta con la sociedad y las necesidades de cada una de ellas.

Según Foucault, estos sistemas, se destacan de manera permanente en la construcción de la normalidad y lo legítimo dentro de una sociedad. De forma que lo diferente a la norma no se puede enunciar, se manifiesta a manera de tabú, y puede ser únicamente retomado al momento de crear una voz autorizada, a través de un ejercicio sobre otros discursos de presión y coacción. Así mismo, se destacan dos tipos de voluntades que se ven de igual manera reguladas, entre la voluntad del saber y la voluntad de verdad: *“esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige en nuestra voluntad de saber, es entonces, quizás, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificable, institucionalmente coactivo).”*¹ De esta manera, Foucault dice que se instaure una historia única e incuestionable perteneciente a la sociedad, en

¹ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p.8.

donde el sujeto está preconcebido desde antes de su aparición. Por ende, las formas distintas del ser se ven relegadas al espacio del silencio, del no nombrar, bajo esta intención de deslegitimar todo lo ajeno a lo normado y por tanto aceptado.

Ahora, debe comprenderse el discurso desde dos momentos principales, la cotidianidad, donde el discurso se vuelve extinto al momento de enunciarse y la verdad, que, como mencionado anteriormente, se reconoce como permanente, pero siempre nueva, si bien se adapte a las necesidades conforme se aplique a ideologías y sociedades específicas. Estas dos instancias permiten que exista una perdurabilidad significativa frente a lo que se reconoce como absoluto y la intervención de individualidades que operan ante la realidad, lo que permite que se mantengan como fútiles las intervenciones que no se han reconocido como autorizadas.

Los discursos se crean, entonces, bajo la intención de regular a las sociedades de acuerdo con lo que se dictamine oportuno por las entidades reguladoras, seguidoras y defensoras de una ideología común bajo intereses determinados por la moral de distintas instituciones visibles. Lo que invita a cuestionar la determinación de cuáles son estos discursos y de cómo se llegan a manifestar dentro de la sociedad, en tanto que realidades históricas responden y de qué modismos sociales creados por un sistema de poder son producto, para que logren instaurarse como instituciones capaces de la creación de nuevos discursos apropiables, interpretables.

La permanencia de estas ideologías se verá plasmada por una serie de sistemas de apoyo, que responde en tanto que voces autorizadas al mantenimiento de estos recursos sociales, mecanismos de exclusión y métodos de regulación. De esta manera se crea una estabilidad que permite alimentar al sistema social con aceptación, sin que existan intervenciones ajenas a la normalidad, estos sistemas se reconocen de distintas formas que permiten mantener un orden social.

Estos sistemas de regulación se destacan por tres partes principales, en primer lugar se destaca lo “prohibido”, en donde el autor se ve limitado por sus temáticas que reconocen un ejercicio de

poder determinado. Se etiqueta como errada a una manifestación del pensamiento, alejada de la verdad, limitando su discurso o incluso su habla. Se llega a separar la voluntad del autor frente a la del público dependiendo de su procedencia que puede ser comprendida de mala manera. Se establecen distintas barreras para la expresión de un discurso de manera libre-como se ha mencionado-, bajo esta lógica de ambición del poder que recaen netamente sobre el autor del mismo: *“las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto su vinculación con el deseo y con el poder”*². De esta manera se muestra cómo se limitan las libertades de expresión, justificando a la prohibición como un método de regulación dentro de la sociedad, se aclaman a las circunstancias para ampliar la malla de exclusiones a partir de una conversación, de un comentario, además del privilegio de la existencia de derechos exclusivos otorgados a aquellos que brinden un soporte al discurso legítimo, invisibilizando frente a la sociedad, bajo un deseo de los mecanismos de control, de impedir la creación de una brecha, de una resignificación y cambio dentro de los contenidos legítimos.

En segundo lugar, se menciona la separación de la razón y la locura. Es aquí cuando se crea la diferenciación entre los emisores de un discurso y la normalidad. De hecho, se distingue a un locutor que expresa un discurso que resulta incomprensible para la mayoría. Esta mayoría se ve claramente distinguida por los sistemas de regulación, ya que son éstos los capaces de dictaminar en qué punto llega a tener validez o no un discurso específico. Se podría incluso decir que de aquí es de donde se revierten los cambios en las ideas, inaceptables al momento de presentarse, sin antes presentar un detallado escrutinio basado en la norma de la habitud, negando cualquier tipo de irregularidad en un sistema inamovible. A raíz de esta distinción, el esquema social logra dilucidar un nuevo método de exclusión, a reclusión de entes que se reconocen como distantes por sus distinciones a nivel ideológico (incluso si estas aseveraciones pueda contener una parte o sean del todo ciertas y confirmables).

² Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p. 15.

En un tercer y último lugar, se destaca a la voluntad de verdad. Si bien se reconoce a las estructuras de poder como un estrato que no se puede cuestionar, se reconoce la capacidad de cambio de una sociedad, de acuerdo por un lado a las necesidades y a la evolución por medio del paso del tiempo. Lo que busca es el crear este método de adaptación para mantener, de manera permanente, este estatuto de poder por medio, incluso, del infundir miedo. La justificación de los métodos utilizados por la “voluntad” que busca hacerse reconocer como universal (por no decir única e incuestionable), solamente refuerza la capacidad de mantener una verdad absoluta como individual e irrefutable. Es así que la utilización de otros métodos de justificación, como lo es el caso de la justicia, que *“no deja de reforzarse y de hacerse más profunda y más soslayable”*³ bajo mecanismos de opresión, se reconoce como método irrefutable de aceptación de métodos en tanto que pantalla de organismo de defensa para las causas no evidentes. La justicia simula la protección del individuo, frente a una serie de regulaciones que, por medio de su poderío y de la prevención de casos específicos, busca ampliarse en tanto que cobertura y resignificación de los mismos para la defensa del poder y de la verdad absoluta.

Para la integración del discurso dentro de la cotidianidad, se debe enfocar una serie de relaciones que se mantienen entre la determinación de estos sistemas de exclusión mencionados y los principios que se reconocen como métodos de regulación de la sociedad. Estas relaciones se mantienen para/con los sujetos y los objetos que componen al aparataje social, normado por un grupo específico de regulación, pendiente del mantenimiento del mismo. Por ejemplo, se puede mencionar a la disciplina, que en tanto que juego de defensa de los ideales predeterminados por un núcleo regulador, busca la prevalencia de la reglamentación y es capaz de realizar otro tipo de prácticas abrigadas por el mismo sistema, para el regreso a la pasividad, o normalidad, de manera que es capaz de reactualizar a las normas, bajo un método de control de la producción del discurso.

³ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p. 24.

Los principios que se mencionan, a su vez, se encuentran clasificados a su tiempo en tres otras categorías: *“como procedimientos que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso aquella de lo que acontece y el azar”*⁴. En un primer lugar, se da un espacio primordial al comentario a través del que un discurso logra ser asimilado e interpretado, abriendo la posibilidad de existencia a otra serie de discursos inmersos en los silencios que esta comprensión logra del mismo. Así, se abre paso también al cambio: lo que se dijo alguna vez puede llegar a adaptarse de acuerdo a lo que se necesite según la temporalidad. Mutaciones que agregan importancia a la verdad impuesta y la percepción de los comentarios que se puedan realizar en un futuro. Es de esta manera que se llega a afectar al discurso por medio de la creación de otro discurso adaptado a una nueva época, *“Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”*⁵, lo que aclara la permanencia de los discursos a lo largo de la historia de la humanidad. En dónde la intervención del comentario dentro de un discurso, que ya ha sido declarado, permite tener un segundo momento a manera de discurso, una suerte de discurso oculto, de mensaje tras el enunciado real, es decir, una reescritura.

El autor, a su vez, es el que permite que exista un agrupación del discurso como principio de unidad y origen de significaciones, según la importancia de su aporte discursivo como ejemplo de la individualidad y del “yo”, cuando empieza a existir una suerte de responsabilidad de lo escrito, la pertenencia de la autoría. Esta autoría es la que permite la asimilación de los discursos por medio de la credibilidad de quien lo enuncia, en una suerte de círculo de legitimidad y alimentación del sistema al momento en el que existe una legitimidad y reconocimiento en su discurso. Por otra parte, el autor se permite la creación de otros discursos a partir de la aceptación de la sociedad, ya que es limitado por una serie de regulaciones que se desarrollan alrededor de su creación y sugerencia, permitiendo que la misma continúe un camino disciplinado hacia la construcción del sujeto social como tal, en busca de la consolidación de narrativas y su

⁴ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p.13

⁵ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p. 16.

legitimidad. Desde un pasado común, delimitado por el uso de la “verdad”, se mantienen imaginarios comunes que permitirán la creación de nuevas posibilidades que buscan su resignificación a partir de una raíz de parámetros preestablecidos. En este sentido la educación es el método de creación de estos autores que bajo un esquema repetitivo, influyen de manera permanente a esta resignificación de los discursos preexistentes dentro de la sociedad.

Para dotarse de validez, el discurso se menciona por medio de las relaciones de poder que se establecen. Estas dictaminarán a través de la limitación del discurso o por el contrario, la función de su existencia, la creación de estructuras reales que adapten los principios de una verdad permanente y a la efectividad esta en un momento distinto. Este es un poder que se le brinda a los dispositivos de control y regulación, que permiten una función permanente y adaptable a las voluntades y casos específicos de aplicación para cada uno de los sugerentes de nuevos discursos (adaptados al habla también), adecuándose a los espacios, tiempos y contextos en los que se determine el desarrollo de los mismos. Se actúa bajo reglas establecidas establecidas por el ritual de los locutores, que “*define gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar el discurso*”⁶, bajo la intención de garantizar la eficacia de los discursos y de sus juegos de poder restringiendo a los sujetos a su condición.

En tanto que sujeto de discurso, el individuo resulta el medio de entendimiento, de comprensión, de adaptación, de tradición y significación del mundo. Bajo palabras de Paul Ricoeur “*el sujeto dice su hacer*”⁷ bajo una intención de testimonio, lo que delimita su intención sobre lo que considera los sentidos de su interlocución, y del significado real de la misma. El autor del discurso aprovecha de su experiencia para la determinación de la observación y la reflexión del sentido. Es decir, que la intención que mantenga el locutor del discurso, dotará de valor al mismo, opera bajo la lógica de lo previamente determinado, de la importancia de su

⁶ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Tusquets. p. 24.

⁷ Ricoeur, Paul (1988). El discurso de la acción. Cátedra. Madrid. p. 12.

entorno, de la apropiación del mundo del autor, gracias al lenguaje, y a la explicación del mundo a través de éste. El escucha juega hasta un punto en tanto que víctima de la voluntad de pensamiento del creador, de quien habla. Si bien parece oponerse esta idea a la expuesta previamente por Foucault, no lo hace, ya que ambas determinan que la utilización de este discurso se ve actualizada a través de lo no dicho, de lo previo que obedece a una estructura inmanente a todo, la estructura de la “verdad”.

El desarrollo del discurso permite una comprensión del mismo a través de la presencia de relaciones entre locutor y escucha, ya que, se mantiene al lenguaje como una red de operación por medio del movimiento y la acción, que en definitiva se ven consolidadas por medio de la intervención de la experiencia. La apropiación del discurso y la existencia de distintos lugares comunes (que se pueden determinar a posteriori del encuentro y el desarrollo comunicativo) permiten la aparición de dinámicas variadas, símbolos, significaciones e interacciones inscritas en el actuar humano. El sujeto se ve obligado a comprender el mundo desde la óptica del locutor, para la asimilación de su discurso, dotándolo de sentido y reconociéndose como uno solo, ya que sin esta dualidad, no puede haber ni significación ni enunciación.

Un discurso que se mantiene atado a las regulaciones; pero que busca su independencia y su permanencia en el tiempo: *“El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”*⁸. Y busca adueñarse porque la apropiación del discurso permite una especie de arraigamiento del sujeto a su cultura, una identificación y apropiación de la verdad como legítima, única y propia al hablante.

De esta forma se logra la creación de *sujetos de ideología*, por medio de la consolidación de las prácticas operadas por los discursos que funcionan como verdades, que engloban a toda la

⁸ Foucault, Michel (1992). El orden del discurso. Barcelona. Tusquets. p. 6.

realidad de la humanidad. Se mantiene en un estado distinto por la importancia de la narración y la enunciación de sus acciones al punto del control permanente de su existencia. El sujeto, al reconocer esta verdad como permanente actúa a través de ella, en una confluencia de sentidos, los cuales, gracias a la identificación, permiten la creación de imaginarios colectivos. La percepción de la realidad se ve normada por esta serie de percepciones ficticias que si bien buscan el mantener una ética común, fluctúan de manera constante en la creación de ficciones que se llegan a reconocer como verdades absolutas, condensadas de manera palpable por medio de la escritura. El reconocimiento de esta permite la adaptación del testigo a una realidad que reconoce como propia, por lo que adhiere a su imaginario referentes de cotidianidad, por medio de una comunicación entre ambos sujetos, convirtiendo al escucha en locutor y permitiendo así, que se desarrolle un entramado de significados de acuerdo a su conveniencia y al contexto en el que se desenvuelve la narración de los mismos.

1.2 La comunicación

La comunicación forma parte esencial como medio reproductivo de esquemas y de representación, modelo de sucesión y patrón repetitivo, dentro de un esquema social preestablecido por medio de voces legítimas y tendencias aceptadas como ‘normales’. La creación de sentidos por parte de este último es la que permitirá que, a través de la manifestación del discurso, se mantenga la verdad y se logre difundir a un número mayor de sujetos, gracias a la comunicación; por ende, se permite enunciarla como medio de construcción de sentidos, se reconoce como base de la sociedad y crea desde su centro una serie de sentidos propios a la misma, destacándola de otros núcleos existentes. Desde una perspectiva netamente social, se la ha reconocido como un instrumento funcionalista, por su acción dentro del aparataje mediático, específicamente, donde se reproduce en el sistema del discurso pero a escala *mass media*, por lo que el espectador funciona como un mero receptor del mensaje.

Por otro lado, en la búsqueda de creación de sentidos de la comunicación, se crean otros espacios que se apartan de esta mecánica básica del emisor, el mensaje y el receptor, por medio de la intervención de las relaciones sociales y las interacciones que se mencionaron anteriormente. La comunicación es la que permite el reconocimiento y el desarrollo de sentidos mediante la identificación y la visualización de lo que desea ser informado a través del discurso. La validez del discurso se vuelve sistemática al momento de crear este vínculo entre interlocutores, que se torna legítimo de acuerdo a su simbolismo y su estructuración de realidades basadas en el sistema discursivo. En efecto, cabe recalcar en palabras de Eduardo Vizer: *“los hombres y las sociedades viven y construyen sus realidades mediatizándolas por las creencias, los imaginarios instituidos por la cultura el lenguaje, la observación, la subjetividad y la propia acción sobre lo real”*⁹, donde se sitúa a la representación, como método de comprensión de contextos y visualización de la subjetividad.

Se habla de la representación cuando existen distintos métodos de visibilizar una realidad. Los métodos representativos utilizados por la sociedad para el beneficio de sus intereses como tal, se destaca por una linealidad de modalidades regidas por la moral y límites determinados por el poder nuevamente. De manera que cabe preguntar: ¿Cómo influye la comunicación en este valor de representación de la sociedad?

*“Al momento de narrar, somos capaces de identificarnos como parte tanto de la misma narración en general como de sus especificidades: sus personajes, sus ambientes, su temporalidad, sus actitudes, sus ideologías”*¹⁰. De ahí que se traduce la importancia de una comunicación entre sujetos que reconozcan la raíz discursiva común, se brinda una importancia mayor a la existencia de los sentidos que dotan a la sociedad de varios signos capaces de ser reconocidos. Todo esto se determina a través de una serie de estratos que permiten la creación de

⁹ Vizer, Eduardo (2003). La trama invisible de la vida social. Catapulta. Buenos Aires. p. 21.

¹⁰ Hall, Stuart (1997). El trabajo de la representación. Sage Publications. Londres. p. 5.

una función simbólica de lenguaje, bajo la cual, la comunicación puede desarrollarse de manera activa y efectiva, mediante una comprensión y asimilación del lenguaje.

En efecto, existen dos tipos de sistemas de representación. En primer lugar se apropia de un sentido que es dotado por este sistema de representación de la realidad, y que se construye como resultado de una práctica que hace que las cosas signifiquen. Esto para mencionar que el objeto no se reconoce como independiente, necesita de la asimilación de su existencia y por ende de su nombramiento para poder hacer parte de la representación de la realidad. El sujeto es el que está provisto, por medio de una serie de convenciones socioculturales, a usar el código como método creador de mapas conceptuales que representen a esta realidad traducida por medio de signos utilizados dentro del lenguaje. Esto es lo que se admite en dos estadios distintos como son la “representación conceptual” que reconoce al objeto frente a la “representación lingüística” que contempla a la representación social que se brinda al mismo al momento de ser nombrado.

Estos dos tipos de representación se manifiestan de la siguiente manera; en primer lugar el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formadas en base a nuestros pensamientos que pueden estar por o “representar” al mundo exterior. Permite que exista una referencia de cosas a manera cognitiva, que permite la descripción de lo palpable y de lo etéreo, construido a raíz de un esquema común de conceptos o mapa conceptual, que es capaz de describir, imaginar y comunicar información sobre elementos ilusorios o imaginarios como dragones, ángeles, Dios, entre otros. Este primer sistema depende exclusivamente entonces de la percepción individual, se trata de un sistema mental y subjetivo, atado a un sistema de configuración de sentidos globales.

En segundo lugar, se ata de manera clara y plana a lo que se llega a nombrar. Es de este modo que el sentido de la representación lingüística permite el acceso esquemático de otros espectadores a la idea. No existe un sentido propio del mundo material; no es sino a través del lenguaje, que se utilizan signos que traducen los mapas conceptuales con un código a modo de representación o construcción de las convenciones socioculturales.

Para poder regular la mención de esta serie de componentes de la representación, se establece un código que relaciona a los conceptos y los signos, dando sentido y permitiendo la comunicación entre los miembros de una misma cultura, además de traducir conceptos y lenguajes para su comprensión. Se habla de miembros de una misma cultura, bajo el rasgo de la misma serie de convenciones socioculturales, que, a decir de Eduardo Vizer *“las acciones de los individuos en la sociedad, no son aleatorias, pero tampoco predeterminadas: la propia cultura produce los códigos que regulan las creencias y las prácticas que hacen posible la vida en sociedad”*¹¹, sociedad que es administrada nuevamente por una serie de dispositivos de control que operan desde la regulación de las prácticas, y la creación de otras que son demostradas como espontáneas y reales según los medios en los cuales se reproducen. Se crea nuevamente una legitimación de un discurso por medio de la fiabilidad del sujeto en los mecanismos que se utilizan socialmente para comunicarlo. Este aparataje social, a su vez, permite la intervención del sujeto dentro de esta nueva dinámica de imaginarios que se reconocen como realidad. Los sistemas de regulación que se menciona se intitulan como medios de comunicación, voceros de la institucionalidad y el de la “voluntad de verdad”. La funcionalidad de estos signos reside en la cotidianidad, en dónde van fortaleciéndose la formación de la estructura que se marca a través de la repetición de modelos impuestos. De esta manera se crea una narración permanente de la realidad, moldeada por un proyecto que rige la vida social, en articulación a esta serie de discursos que construyen a su vez un ideario colectivo.

La relación entre el signo (mapa conceptual mental) y el concepto creado por el código cultural (lenguaje) es lo que se llama como enfoque constructivista del sentido de acuerdo con Stuart Hall, en busca de la creación de esta función simbólica que determina a la cotidianidad. Esta cotidianidad y la facilidad con la que se logra comprender a la cultura, permite la conformación de una serie de símbolos que son usuales para la comunidad que se menciona como núcleo de la

¹¹ Vizer, Eduardo (2003). La trama invisible de la vida social. Catapulta. Buenos Aires. p. 38.

vida social. Es así que, por ejemplo, seremos capaces de comprender una palabra que está dicha en nuestro mismo idioma de la misma manera (o que se aproxima, al menos) de acuerdo al significado que se le ha brindado en tanto que representación de la realidad que le brinda el nombre. En efecto, el conjunto de prácticas comunes a un grupo específico permite la producción e intercambio de significados, se trata de ser capaces de compartir los mismos signos lingüísticos que permitan la concreción de una idea por medio de la esquematización del mismo mapa conceptual (o similar que permita la visualización individual) por medio del uso imperativo del lenguaje. Éste último es a su vez el puente para compartir significados gracias a la comunicación, reconociéndose como sistema representacional, inevitablemente compuesto por signos y códigos que desarrollan en su conjunto una serie de ideas, conceptos que se logran visualizar por medio de una serie de significados comunes para los interlocutores. Se busca de manera imperativa, al momento de comunicar, el crear una serie de representaciones sobre lo que se quiera expresar, nuevamente en este caso, a través del signo lingüístico o lenguaje.

A su vez, el lenguaje y las representaciones de la realidad se ven normadas por una serie de estratos del poder, por medio de los que se crean modelos de la sociedad y se respetan los esquemas y por ende las representaciones que se reconocen como “aceptables” para poder cumplir con este fin primordial. Se la reconoce como representación mediada compartida, ya que no solo comprende a la representación del signo (lenguaje) pero a la construcción de una nueva estructura ya preconcebida, de manera cultural para la recepción global de códigos que sustentan una relación entre el sistema conceptual individual y el sistema global de lenguaje. A lo que representación significa el uso del lenguaje para dotar de sentido o a su vez, representar de manera significativa el mundo a otras personas. Es el compartir un conocimiento para que éste se torne propio por medio de la transmisión del mensaje dentro de un esquema comunicativo lineal compuesto por un emisor, un mensaje y un receptor. Dentro de esta dinámica lineal se logran expresar una serie de sentidos de la realidad que se transmitirán de manera individual o de manera cultural, dependiendo del canal que se utilice. Esto hace de la comunicación, sin duda, un segmento reducido de sentidos, planteando a modo de verdades absolutas, las percepciones que

se despliegan en el esquema mencionado. Por lo que, se busca en definitiva el dejar de pensar a la comunicación dentro de este esquema limitante.

En el caso específico de la sociedad, la configuración de los sentidos que determinan su estructura, se ven moldeados por la cotidianidad construida a través del uso informativo, a modo de puentes comunicativos como lo son los medios masivos. Estos medios masivos, son los que se reconocen como capaces de crear una vinculación bajo la lógica del intercambio y de la interacción que provoca una sensacionalización de los eventos, volviendo a la información atractiva por su capacidad de impresionar y atraer al público. En palabras de Vizer: *“han hecho visibles estas realidades de acuerdo a sus propios dispositivos de producción mediática, llevándonos de la curiosidad al asombro, y del entretenimiento a la dramatización y al horror, y finalmente a cierta insensibilización e impotencia por la saturación permanente de información.”*¹²

Al momento de crear esta serie de ficciones sobre la realidad narradas de manera que se puedan absorber socialmente, se determinan otra serie de factores que resultan imprescindibles para la sociedad, la búsqueda de otros medios de representación de la realidad o de situaciones similares a la misma que estén en lugar de, o inviten a la creación conceptual de un nuevo sistema. Es de esta manera que no solamente se conciben y aceptan a los medios de comunicación como métodos de información y de regulación de la humanidad pero, es a través de la creación de las industrias culturales que permite una mayor absorción de los contenidos, bajo un supuesto disfraz de ficción capaz de incluir a distintas culturas, sociedades y públicos en general. La cercanía que se establece en términos de sentido del que se dotan los medios de comunicación, tanto como las industrias culturales, permite visibilizar justamente el término de “industria” bajo el cual se lo describe, se trata de un comercio que se mide bajo las tutelas de la oferta y de la demanda. De esta manera es cómo se logra visibilizar a la información como

¹² Vizer, Eduardo (2003). La Trama invisible de la vida social. Catapulta. Buenos Aires. p. 18.

producto y a la realidad como materia prima de la misma. Esta información y su intencionalidad se verán distorsionadas o cambiadas de acuerdo a los discursos que se manejen y se reconozcan como vigentes en cada época, comprendiéndolas como dinámicas de la sociedad, además de los cambios que se puedan ver pertinentes que correspondan a la evolución de las tecnologías y técnicas de información.

La diversificación de las construcciones discursivas dependerá de los objetivos que estas manejen. Tanto en el caso de la literatura como en el caso del cine, podemos observar que se trata de representaciones de la realidad a través de una o múltiples tramas en donde el espectador se logra identificar y resignifica su mundo gracias a la experiencia de estos relatos. Se puede, por ende, reconocer a estos métodos discursivos como otra variedad de medios de comunicación, mediante los cuales no solo se venden entornos y costumbres sino valores, tendencias, ideales, es decir, una manera de significar el mundo y sus cotidianidades.

Este significar el mundo y sus cotidianidades permite crear una percepción de la realidad que se vuelve común, de acuerdo a un patrón de repeticiones, como puede convertirse en la edad, el sector económico social, la procedencia, las tendencias políticas, es decir, una cantidad de variables que distinguirá la existencia de distintos subgrupos dentro de una misma sociedad, a modo de clasificación para el reconocimiento, incluso, de los discursos normados. Además, se refiere a la delimitación de los públicos y el consumo de la información. La sociedad sigue configurada de una misma manera, mientras existen ligeras variaciones en los discursos que suelen presentarse como vuelcos evolutivos bajo la idea de mantener a los seguidores, miembros de la sociedad, satisfechos por sus propuestas, en conjunto con el sin número de avances tecnológicos que permite, a través del asombro y de la tentación, un número importante de adeptos, sino es absoluto; convirtiendo las posibilidades del imaginario en una realidad que se logra evidenciar. Es así como, estas producciones se tornan portadoras de un discurso que estructura sentidos, que son tomados por los sujetos, en un ejercicio de identificación, raíz de los

códigos comunes que estos llevan, dilucidándose el ejercicio de representación a modo de otro mecanismo social.

Por medio de la regulación y el orden se logran la creación de una serie de representaciones que se reconocen a sí mismas como reproducciones fieles de la realidad de acuerdo a su presencia en los medios, a partir de los cuales, los públicos se permitirán procesar (por medio de la resignificación y adaptación) esta información (productos mediáticos) de modo de que se conviertan en parte de la cotidianidad. De este modo, los estereotipos, patrones y significaciones que se repiten como legítimos dentro de los medios, consolidan *“la realidad social social entre los hombres, las instituciones, la cultura y la naturaleza.”*¹³

Logra, además, establecerse por la intervención de una serie nueva de actores que permiten intercambios sociales, que se desarrollan a partir de acciones en respuesta de su entorno, cerrando con la creación definitiva del sistema, marcado por la repetición de estos patrones que se reconocen como habituales dentro de las narrativas comunicacionales que componen su cotidianidad. Este sistema se torna efectivo a partir del uso de lenguajes que son comunes a los públicos, así como de su uso y repetición en las cotidianidades como medio de reconocimiento e identificación de los procesos para su asimilación y apropiación de esquemas.

Como comunicación, el esquema que se maneja en sociedad logra, a través de la asimilación de una variedad de estereotipos, la creación de una historia que no se muestra errada, pero que a su vez logra ser limitada en cuanto a la variedad de posibilidades que existen. De ahí que la intervención de nuevos actores que manifiesten un accionar de la comunicación se reconoce como primordial para crear una ruptura en esta serie de reproducciones de la realidad manejadas como “realidades absolutas” mientras que no lo son. Cabe recalcar nuevamente que la facilidad de lectura de estos estereotipos será el que permita, en cada una de sus lecturas, una nueva

¹³ Vizer, Eduardo (2003). La Trama invisible de la vida social. Catapulta. Buenos Aires. p. 56.

interpretación, una nueva representación que abra la posibilidad de una resignificación de los conceptos sociales, y por ende, la amplitud de la creación y la amplitud de la comunicación como sistema base de vínculo entre los miembros de la sociedad. Esto permite la creación de ambientes reconocibles por su carga de códigos comunes en la sociedad, que actúan dentro de esquemas sociales similares a los habituales, es decir, una serie de representaciones de la realidad, próximas a la misma, dentro de una trama narrativa que se correlaciona con el sistema social dentro del cual es enunciado.

Es de este modo que el poder simbólico que ejerce la comunicación sobre la sociedad se ve transformado en su uso y ejercicio sistémico temporal, fácilmente *reactualizable* y adaptable a las necesidades que surjan en la sociedad o en el sistema que se estudie. Son estos sistemas de representación los que permiten el desarrollo además de una serie de productos culturales que permiten la creación de nuevas realidades basadas en esquemas reconocibles e identificables por los miembros de la sociedad. Estos símbolos permiten la comodidad y fácil asimilación de los contenidos y su posterior resignificación mientras reconozca como representación de la realidad en su momento.

A raíz de esto es que se permite, en la variedad de resignificaciones, la posibilidad de que existan otros métodos de representación de la sociedad, dejando de lado la “única historia” contada por los estereotipos y las voces legítimas de la sociedad, más dentro de la misma dinámica de comprensión y estructura simbólica, distinción y resignificación de la realidad, donde se logran quebrar esta serie de estereotipos por medio de la creación. La voz no se reconoce como legítima pero brinda la posibilidad de una nueva lectura con respecto a las que sí se muestran como absolutas e irrefutables. Nuevamente, esta serie de nuevas posibilidades de la realidad, será la que permita la adaptación de una variedad de significados y signos según las necesidades del sistema social establecido.

De acuerdo con la capacidad humana de relacionar objetos y situaciones por medio de la asimilación de una serie de códigos y de signos estructurados de manera social, se abre paso a otro tipo de comunicación que no se basa necesariamente en la información, pero sí en el entretenimiento, en la perdurabilidad de un hecho histórico, en la capacidad creativa del ser humano. La validez de estos códigos mantiene al creador atado a su importancia como legítimos en la sociedad. Se reconoce a su vez como comunicación al reconocer la presencia de un mensaje que llega a miras del espectador, sea cual fuere éste, y en las facilidades o capacidades que encuentre el creador para la comprensión del mismo. Esta posibilidad de resignificar los elementos de la cotidianidad es la que permite que se desarrollen diversos productos comunicacionales: la literatura, en primera instancia; el cine, que desde su aparición ha permitido crear una representación de la realidad que busque un acercamiento verosímil, que es mayormente asimilable gracias al uso de recursos de audio y de imagen.

Como medios de manifestación de los discursos, la literatura y el cine permiten, a través de su construcción discursiva, la formación de tramas que tienen como vehículo a la narrativa, permitiendo la construcción de imaginarios sociales y de representación; regresando de esta forma a la dinámica del discurso como base de la estructura social de la humanidad.

CAPÍTULO II

La estructura narrativa en las industrias culturales permite la apertura de una serie de posibilidades de creación y representación de la sociedad, la existencia de nuevas lecturas propuestas por una serie de actores y lectores de estas realidades palpables, semejantes a las de los públicos a los cuales se refieren, permiten la identificación de sus miembros, cobrando una serie de símbolos y resignificándolos en su camino. Después de haber demostrado cómo los discursos se arman a partir de una variedad de construcciones sociales, se procede a estudiar dos ejemplos de narrativas consideradas dentro de las industrias culturales como lo son la literatura y el cine, para concretar en un tercer momento sobre la posibilidad de la transposición, que logra unir y dar otro tipo de tinte a esta representación nueva de la realidad, o esta resignificación de conceptos a raíz de una creación sobre una creación anterior. De forma que se abren otras posibilidades de lectura y reescritura de una idea base dentro del primer texto. La transposición permite adaptar las teorías captadas en un producto, a través de la creación de uno nuevo. Una suerte de representación más cercana a la realidad del medio y/o el tiempo en el que se desenvuelve, o a su vez del público para el cual se desarrolla.

LITERATURA Y CINE

2.1 Literatura

Se considera a la literatura uno de los métodos de construcción de representaciones, por su facilidad y base narrativa en la que, a través del uso de signos, símbolos y estructuras básicas logra la reproducción de una nueva consolidación de imaginarios, reconocibles como medios ficticios de representación, tan similares a la realidad que se permiten ser reconocidas como tales. De ahí que se reconoce a la literatura como un vehículo de construcción de realidades,

introduciendo al lector/espectador dentro de este mundo fantasioso en el que se siente cómodo y representada por la multiplicidad de sus factores de pertenencia social. La función de estas narrativas no solo se reconoce como un mero esquema de entretenimiento, sino que permite la estructuración de modelos y símbolos nuevos que se reconocen a su vez como verdades y se permiten tener voces a través de las cuales actuar. En palabras de Foucault, se menciona a esta literatura como un medio discursivo que se encuentra en constante renovación: “(...) *la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que se ha dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura.*”¹⁴ La literatura se torna entonces en un espacio que se desenvuelve entre el sentido, los discursos y el lenguaje, en tanto que una conformación del todo, de un discurso que se repite sin cesar en una suerte de desdoblamiento del lenguaje.

Este desdoblamiento del lenguaje se hace posible a raíz de la selección de códigos con respecto a la reconfiguración de las verdades. En definitiva, se crea una selección minuciosa de los aspectos históricos de la realidad que permitan un factor demandante por parte del potencial público. Este producto se verá dotado de una serie de tramas que establezcan códigos y símbolos por medio del lenguaje como vehículo comunicativo primario. En efecto, y reconociendo los movimientos y representaciones de la narrativa a lo largo de la historia humana, se logra recalcar que recrea la misma línea discursiva en la que se manifiestan los paradigmas de la sociedad mencionados con anterioridad.

De esta manera es cómo se puede comprender a la literatura como un medio a través del cual crear una serie de mapas conceptuales en cuanto a idearios colectivos de la sociedad, como medio de transporte de esta serie de ideas que marcan el movimiento y la conformación de un sistema social mediado por su consumo y construcción de la cotidianidad. La variedad de símbolos y la facilidad con la que el lector logra asimilarlos, da cuenta de una especie de lenguaje universal que

¹⁴ Foucault, Michel (1996). *Lenguaje y Literatura*. Editorial Paidós. Barcelona. p. 79.

permite su asimilación no solo en el círculo en el que se ha desarrollado como narrativa de la realidad, construcción paralela de una realidad en construcción, pero como medio de identificación de una cultura universal a la que llega a pertenecer la humanidad. Esta diversidad de temáticas que resulta en una identificación común deviene de una serie de tópicos reconocibles universalmente. Como lo menciona Foucault: *“la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia.”*¹⁵ Basándose de esta manera, la literatura, en todo lo que lo que se reconoce como parte de la realidad, todo lo que el ser humano puede describir y con lo que logra identificarse, esto siendo independiente del medio en el que se desenvuelva. Se vuelve a encontrar el mapa conceptual común, la creación de imaginarios comunes a la humanidad. Si bien el símbolo cultural podría variar en distintos niveles, pero la generalidad de lo real a ser descrito resulta común a la globalidad de los seres humanos.

Es la facilidad del lenguaje la que permite que se realice en primera instancia esta identificación con respecto a la obra, en la que el lector se vuelve parte indisoluble con los factores que componen a la obra: la producción, la distribución y el consumo de la misma. El lenguaje, a su vez, se crea a modo de discurso dentro de esta dinámica, haciendo posible la estructuración de la representación, a través de diversas estrategias discursivas que determinan la variedad de estas prácticas sociales y la ejecución de las mismas, brindando espacio a los discursos legítimos de una realidad impuesta dentro del producto de consumo actual. A través de estos procesos de relectura y reescritura, es que se logra dar una nueva tendencia a los sentidos, posibilitando una comunicación en paralelismo con la realidad, en un tipo de realidad nueva, recreada, representada.

¹⁵ Foucault, Michel (1996). Lenguaje y Literatura. Editorial Paidós. Barcelona. p. 11.

Se reconoce también a la literatura en este punto como una manera de crear una perdurabilidad en la historia. Si bien no se relatan obligatoriamente hechos de manera escueta, se lo hace desde una percepción interna, capaz de crear un puente a manera de método de identificación, bajo la intención de crear un método de transgresión en la humanidad. Por medio de la ampliación del pensamiento, que obedece a la oposición lógica a modo de la dialéctica de la contradicción según Foucault. Los métodos de reproducción logran diversificar las opciones de lectura que existen en la colectividad del humano, donde *“lo ficticio no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres sino en la imposible verosimilitud de lo que está entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, ocultamiento absoluto del lugar donde nos encontramos. La ficción consiste en no hacer ver lo invisible, sino en hacer ver cuán invisible es la invisibilidad de lo visible.”*¹⁶ En esta capacidad de reconocer al hombre dentro del personaje, al acontecimiento dentro de la trama, al sentido sugerido dentro del sentido concreto, al sentido palpable que determina la dinámica social de la humanidad. Bajo la voz de White, la importancia del símbolo *“nos dice qué imágenes buscar en nuestra experiencia cultural codificada en pos de determinar cómo nos deberíamos sentir acerca de la cosa representada”*¹⁷ lo que permite reafirmar la importancia de que exista un rastro de los acontecimientos, retratados a modo de relato con respecto al paso del tiempo en la humanidad, bajo la intención de crear también nuevos símbolos a ser compartidos socialmente y que pasen a formar parte de la estructura cultural de la sociedad.

La literatura entonces, permite la creación de una conciencia humana universal, que huye de las clasificaciones temporales y espaciales, en este lograr crear una dinámica de significados que creen artefactos culturales. Es la posibilidad de existencia de sus relatos y sus acontecimientos que hace de la literatura, en tanto que medio ficticio, un medio en el cual el

¹⁶ Foucault, Michel (1994). Dits et écrits. Gallimard. p. 524.

¹⁷ White, Hayden (1992). El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós. p. 126.

público puede encontrar su propia imagen, siempre y cuando exista una regulación en cuanto a una variedad de factores que forman parte de la demanda del sistema cultural al que pertenece.

La legitimidad de los textos literarios se marca a través de la creación de un imaginario colectivo por medio del relato de un acontecimiento histórico que determine una cierta relevancia para el sector social en el que se desenvuelve, sin ser obligatoriamente fiel al suceso, pero que permita el desarrollo de esta identificación global legitimadora, hasta que se determine como capital cultural necesario. En su momento, este capital cultural servirá como modelo de representación ficticia del comportamiento y de la actividad que se debe desarrollar dentro de la sociedad (tanto en su aspecto económico como político y social). La representación de esta realidad en desarrollo de la ficción, se manifiesta a través del uso de un sinnúmero de códigos lingüísticos regulados a través de los sistemas discursivos mencionados de manera detallada en el primer capítulo, en tanto que medio comunicativo y testigo imperenne de reglas, conductas, legalidad, normas y moralidad. Es gracias a estos mismos factores que se dota de sentido a la sociedad, brindando un puesto primordial a la literatura, en general al relato histórico de la humanidad que, a través de su simbolización y resignificación a través del relato, se permite formar parte del imaginario colectivo, pasando de generación en generación y sin distinción de espacios, la narrativa histórica del pasado. Además esto es lo que permite una distinción entre los discursos legítimos y la diferencia que se desenvuelve al momento de notar a las narrativas legítimas que permitirán la perdurabilidad de estos discursos.

De igual manera, la perdurabilidad de estos sentidos a través de la historia, permitirá a su vez la creación de nuevos sentidos a partir de la lectura y por ende resignificación de los mismos. Es por medio de esta estrategia que logran visibilizarse también, espacios que no se reconocen como legítimos, pero que logra finalmente tener un espacio. Es probable que se utilice el espacio de la narrativa para representar las distintas visiones que se tiene del mundo y cómo se llega a atestiguar las realidades vigentes en los distintos sistemas sociales para su consolidación, crítica y rechazo en tanto que sistemas legítimos inmutables de acuerdo a su estructuración.

Del mismo modo en el que se determina cuáles son los discursos válidos, se llega a mediar por medio de la estructuración social sobre cuáles son los hechos a ser narrados dentro de la construcción de la narrativa social (mostrándose como esquema principal de consolidación de la memoria cultural de la sociedad). Se establece entonces un modelo de configuración de tramas disponibles que se mantendrán en defensa de la mantención y defensa de los discursos legítimos de la sociedad, abriendo campo dentro del espacio cultural, en este caso precisamente el literario. Se nota por ende un paralelismo de acuerdo a la manifestación de parámetros que rigen sobre el campo discursivo de la cotidianidad como dentro de los productos que resultan en la memoria histórica y la concreción de imaginarios colectivos, por lo que las temáticas son delimitadas en manera permanente.

Dentro de este esquema habitual de descripción de cotidianidades, se logran incluir también una serie de variantes que dan cuenta y visibilizan una serie de procesos que no se encuentran descritos ni normados por la legitimidad. Este es el caso de “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio que incluye la historia llamativa de un asesinato a modo de castigo o de respuesta moral legítima a una actitud poco aceptada socialmente como es la homosexualidad. El desarrollo del relato sucede dentro de un contexto citadino de alta influencia religiosa incluso políticamente, lo que determina una serie de preceptos de acuerdo al comportamiento de la sociedad estrictamente determinados por el ámbito eclesiástico, bajo un modelo heteronormado, encerrado en su costumbre retrógrada. Se volverá al análisis del mismo ambiente, tanto como a la obra en el capítulo tres de este estudio.

La literatura ha sido y es, entonces, parte esencial de la vida del ser humano, tanto como registro histórico como parte del imaginario individual y colectivo de los seres humanos. Su expendio y promoción ha permitido una unión en cuanto al desarrollo de un imaginario colectivo de gran influencia social, ciertamente en menor medida que el cine, el que posteriormente vino a generar una tendencia cultural masiva gracias a su influencia y su fácil asimilación, como se demostrará a continuación.

2.2 Cine

El cine se reconoce dentro de tres planos distintos. En primer lugar se considera a la realidad como fuente de inspiración de la actividad cinematográfica, en un segundo plano a la producción cinematográfica (que incluye la realización del guión, la selección del equipo técnico y la filmación del producto) y la recepción de la producción, es decir la ejecución del proyecto. Se destacan por separado a estos tres momentos ya que son ellos los que permitirán la distorsión, por así decirlo, o más concretamente, la visualización del fragmento de la realidad que desea ser mostrado, bajo la fuerza de un discurso establecido previamente. Por ende, cuando se habla de cine, se refiere a un tratamiento distinto de la realidad por un lado, y por otro lado del discurso que sin desprenderse de esta no se muestra de manera directa.

Hablar de cine incluye una imagen en movimiento que desarrolla a través de la luminosidad una trama específica, capaz de invitar al espectador a interpretar y a identificarse con el escenario, aparentemente creado directamente de la ficción pero posible, imaginable al punto de ser visibilizado en una pantalla. Es en este momento en el que se distingue la lejanía de lo fantástico dentro de la gran pantalla; si bien la situación parece imposible de desarrollarse en un medio común como es la realidad, se está representando dentro de la pantalla lo que permite tornarlo real, y es que es la facilidad y la concreción de esta imagen en movimiento que permite al espectador el hacerse parte de la ficción a modo de relato real actual y permanente.

El cine resulta de la conjunción de distintas artes como la literatura, la fotografía e incluso la pintura. En primer lugar en tanto que literatura gracias a la presencia primordial de un discurso de base que será el que logre llevar un mensaje por medio del producto terminado. El guión estará presente a modo de narrativa para el relato de un momento o acontecimiento específico que se quiera retratar, bajo una tendencia ideológica a su vez, específica que se denomina como discurso. En un segundo plano y de manera posterior a la realización del primer momento, se

encuentra el decoro que pertenecerá en su mayor similitud a la pintura, constando de un decoro y la selección de los elementos presentes dentro del producto final, que, de manera estética juegue un rol primordial en el producto cinematográfico. Y finalmente la fotografía, a través de la cual, por medio del uso de la luz, inspira al cine, también llamado “fotografía en movimiento”, prueba de la impresión lumínica de un momento de la realidad en un soporte tangible. Y crea a la vez, su distinción por medio del uso de la música y del sonido, en un conjunto por la armonía con el movimiento en paralela y continua conjunción con la trama relatada.

En primer lugar, hablamos de una impresión de realidad distinta por varios motivos, entre los cuales podemos nombrar a la imagen, que permite una identificación de por sí de la existencia de un momento. Como menciona Roland Barthès al momento de hablar de la fotografía (o imagen fija): *“se trata, por lo tanto, de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior. En la fotografía, se produce un conjunción ilógica del aquí y del antes”*¹⁸. Es a modo de testigo de existencia que prevalece la imagen delante del espectador, se trata de un juego de luz, realizado a modo de reproducción fiel de la realidad por medio de un aparato y un soporte fotosensible, lo que impide la intervención absoluta de un tercero dentro de la ecuación. En este efecto, la fotografía se muestra como evidencia, en tanto que prueba de un tiempo anterior como menciona la cita y además a modo de testigo del espacio que se muestra inmortalizado en ella. La fotografía también es parte del cine, considerando el poder de la imagen como tal, a modo de primera instancia de la industria cinematográfica. Si bien existe la creación anterior de la imagen por medio de la existencia de un momento (presente) que se ha querido captar, la imagen cinematográfica se mostrará siempre de manera posterior (futuro), pero, al existir en su despliegue un movimiento constante y una temporalidad propia a sus acontecimientos, se reconocerá como presente al momento de su visualización, por lo que su temporalidad es relativa. De igual manera, al poder atestiguar en tanto que existentes, el tiempo

¹⁸ Barthès, Roland (1964). Retórica de la imagen. Communications. p. 47.

y el espacio se verán constantemente demostrados como estáticos, un tiempo anterior con un espacio existente aún vigente, tal vez distinto pero a modo de prueba de su permanencia.

En segundo lugar, se habla de la distancia que existe entre ambas escuelas. *“La fotografía es así muy distinta del cine, arte de ficción y de narrativo, cuyo considerable poder proyectivo ya conocemos; el espectador de cine no apunta hacia un haber-estado-allí sino a un -estar-allí viviente.”*¹⁹ Se desenvuelve un tiempo especial, en el cual el espectador se encuentra presente de diversas maneras. Si bien se encuentra activo en tanto que testigo de la situación que acontece dentro de la pantalla, también se encuentra físicamente presente en un espacio distinto el cual se incorpora a la realidad, lo que se llega a llamar, en primer lugar, la “serie visual” y en segundo lugar la “serie propioceptiva” estrictamente relacionada con el estado físico del espectador. En este momento, se procede también a la inclusión del término diégesis, por medio del cual se reconoce como globalidad al cine. Si bien se relata una temporalidad distinta (aparente en desarrollo constante al momento de ser visualizada), es el desarrollo de la narrativa dentro de la obra cinematográfica la que permite a su vez que exista una relación temporal real que se esté desarrollando cuadro a cuadro en la pantalla.

El cine resulta lejano en cuanto a la invención de una realidad por así decirlo, se hablará entonces de algo más *“en el cine, la impresión de la realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento”*²⁰, en una búsqueda de recreación de un nuevo ambiente, se divide la realidad en distintos planos. El plano real de vivencia actual del espectador en tanto que espectador, el plano de impresión de la realidad, en la que el espectador resulta testigo de una representación de la realidad y por último el plano real de los acontecimientos que se desarrollan dentro de la pantalla, la conducción de la trama como medio narrativo. Esto dará paso finalmente a otro nivel de percepción, en el que se incluye al punto de vista del espectador/testigo en cuanto a la realización cinematográfica. En este intento se puede señalar los

¹⁹ Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Paidós. Barcelona. p. 33.

²⁰ Metz, Christian (2002). *Op. Cit* . p. 37.

distintos elementos de la realidad que también componen a la labor cinematográfica, brindando un espectáculo lo más cercano a la realidad (comparándolo con el teatro (donde la realidad es demasiado cercana al punto de representar un decoro, mas no incluir al espectador en un nuevo plano de realidad) y la fotografía). La importancia de las impresiones que se desarrollan en la cinematografía residen también *“por una parte, la impresión de realidad provocada por la diégesis, por el universo ficcional, por lo “representado” característico de cada arte y, por la otra, la realidad del material empleado en cada arte a efectos de representación; por un lado, la impresión de realidad, y por el otro, la percepción de la realidad, es decir, todo el problema de los índices de realidad incluidos en el material de que dispone cada una de las artes de representación”*²¹. En definitiva, el cine resulta en una conjunción de múltiples manifestaciones artísticas; la fotografía, en la fidelidad de reproducción de la realidad por medio de la imagen, el teatro, en el desarrollo de un decoro que permita la inclusión del público en un ambiente distinto, además de la presencia de actores y personajes en escena; y finalmente, la literatura, medio a través del cual se incluye a la narrativa, capaz de relatar las acciones y tramas que se desenvuelven dentro de la pantalla.

En la actualidad, el uso de la literatura dentro del cine se ha vuelto una de las mayores tendencias para la realización. La posibilidad de resignificar las imágenes literarias en imágenes visibles con movimiento permite no solamente crear un relato a partir del texto original, pero dotarlo de una serie de resignificaciones. Se brinda paso a una representación de lo representado en cuanto a la realidad. Por su parte, la variabilidad de lecturas que se brindan a una idea, tanto como a un texto, permitirán crear un nuevo producto cinematográfico, o como lo expresa Metz: *“El filme nos cuenta historias seguidas, nos “dice” muchas cosas que también podrían confiarse al lenguaje de las palabras; pero las dice de otro modo: de ahí deriva la posibilidad, que es al*

²¹ Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Paidós. Barcelona. p. 40.

mismo tiempo necesidad, de las “adaptaciones””.²² La intervención de la palabra “adaptación” incluye la nueva posibilidad de aprovechar un texto anterior.

El cine se reconoce entonces como otro medio de representaciones, a través del cual, se dota de una serie de significados nuevos a situación ya existentes de acuerdo a la postura del creador del mismo. Y se hace este hincapié de acuerdo a la temporalidad en la que se efectúe este trabajo, ya que será de acuerdo al mismo que se puedan crear ciertas representaciones en cuanto a diversos rasgos de la realidad, y se distingan otros, o llegue a anularse, bajo fines narrativos. Para ejemplificar, se puede mencionar la voluntad de recrear dentro de un producto cinematográfico, los aspectos más relevantes de acuerdo a la vida intrincada de una estrella de la pintura o de la literatura del siglo XVI (momentos relevantes determinados en dependencia de la tendencia del autor cinematográfico), si bien se buscará la mayor proximidad en cuanto al decoro, para la representación fiel de la temporalidad del relato, estará alienada a su realidad y la producción de temporalidad se verá sustentada por la defensa e importancia de la trama y del discurso que se maneja tras ella.

Así mismo, que los juegos de temporalidad inscritos en la cinematografía brindarán al producto final distintos matices que lo destaquen de una u otra manera, de la misma forma que su peso espacial y las condiciones en las que se quiera desarrollar el entorno de la trama incluida. La lectura del cine se torna en su globalidad como universal, pero diferirá en profundidad de acuerdo a la experiencia del espectador con el mundo del cine en general y su experiencia individual con la imagen y el mundo palpable. De una u otra forma, se trata de un modo de representación de la realidad, al igual que la literatur, en donde se presentan símbolos que pueden ser entendidos por el manejo de códigos comunes que se presentan.

²² Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Paidós. Barcelona. p. 70.

En lo que se diferencian, a su vez, es en la variabilidad de recursos que se inscriben para su desarrollo. El cine, al incluir de por medio a otros participantes, por ende otros puntos de vista, y a su vez otras lecturas de la realidad, permite una variabilidad al momento de la puesta en escena y a su vez, de la recepción del mensaje. Cada una de estas intervenciones permitirá que existan diversas cualidades estrictamente detalladas para fines estéticos o dramáticos, etc., dentro del mismo esquema de construcción narrativa. Es a través de la construcción de signos dentro del cine que se puede dilucidar la estructura interna, estructura discursiva determinante de las líneas del producto realizado.

Cabe recalcar de igual manera que, si bien el nuevo discurso es similar a la realidad, no obligatoriamente (de hecho en su mayoría no lo es) una simulación de la realidad. Se trata de una representación de la realidad nueva, una nueva visión del mismo acontecimiento, o, a su vez, la creación de un nuevo acontecimiento fantasioso pero que contiene diversos símbolos de la realidad que permiten que el espectador asimile el mensaje que se quiere transmitir. Es cuando, en palabras de Metz; *“la perfección del código triunfa y culmina en la transmisión del mensaje”*²³. De esta manera, se completa el proceso comunicativo por medio del cual se establece el cine. El discurso del que está compuesto es debidamente procesado por el público espectador. Esta asimilación del mensaje depende sin embargo, no solamente de una serie de convenciones sociales, sino también de una serie de significantes que se pueden comprender a través del mismo proceso cinematográfico. En efecto, Metz menciona *“Desde el punto de vista de los mecanismos expresivos, se puede distinguir entre el sentido “natural” de las cosas y los seres (continuo, global, sin significantes distinto: como la alegría que se lee en el rostro del niño) y la significación deliberada”*²⁴. Lo que permite que el cine se dote de sentido en tanto que lenguaje, ya sea por medio de la trama o por medio de otros recursos propios al cine, como los movimientos de cámara, o incluso de acuerdo con la estructura que se le brinde a partir del montaje.

²³ Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Paidós. Barcelona. p. 61

²⁴ Metz, Christian (2002). *Op. Cit.* p. 63.

A su vez, el cine resulta, bajo la tutela de la percepción visual y auditiva, en un discurso con una lectura única; si bien existe la búsqueda de desarrollo de otros lenguajes dentro del cine (la intervención de la psicología del color, la presencia de símbolos en el decoro que permitan dilucidar la tendencia del autor y del discurso que se desarrolla dentro de la pantalla, entre otros factores), se mantiene el desenvolvimiento de una lectura que resulta lineal y básica, reducida frente a la de la literatura, considerando la amplitud de la imaginación personal y de la intervención del público y su bagaje personal. Al momento del desarrollo del ámbito cinematográfico y en pos de su amplitud, el despliegue de temáticas a tratar y la selección de tramas resulta además de gráfica (en cuanto a su visibilización), incluyente, ya que no exige la presencia de un conocimiento anterior a su visibilización e incluye el desenvolvimiento de principio a fin de una historia dotada de un discurso, fácilmente asimilable pero no obligatoriamente percibido. Es de manera predominante, la opinión y la intención del creador, redactor del guión (susceptible a cambios de acuerdo a la dirección del proyecto), que puede haber sido inspirado por la cotidianidad o por la existencia anterior de un discurso previo (en el caso de la adaptación literaria) que convertirá al público, en cierto punto, en víctima de la manipulación de su relectura.

Es a partir de una misma percepción del mundo que la imagen cinematográfica resulta fácil de asimilar, mas es a su vez, esta facilidad la que también le permite convertirse en un arma de manipulación, ya que, en su fácil asimilación, se pueden escribir una serie de significantes justamente que varíen de los habituales, nuevamente, a través de, por ejemplo, el montaje que se seleccione para el producto final. *“La sintaxis del filme se entiende porque comprendemos el filme, y sólo después de haberlo comprendido”*²⁵ lo que quiere decir que en realidad las facilidades de la imagen y la trama que incluye la cinematografía permiten al espectador incluirse en una dinámica común a su cotidianidad. Resulta importante el crear la distinción entre lo que incluye a la comprensión del filme, versus la comprensión de la sintaxis del mismo, lo que

²⁵ Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Paidós. Barcelona. p. 67.

permite a su vez y requiere de un estudio más técnico y detallado de los procesos por medio de los cuales se ha realizado en primer lugar. Se trata a su vez de las dinámicas utilizadas como retórica en el lenguaje cinematográfico. Por su parte, la narrativa y el discurso en sí pueden y forman parte de la realidad, por lo que, si bien dota de una intensidad distinta al producto, la manera en la que se desarrollen en el filme, se logrará comprender el mensaje; y la asimilación de las técnicas de narración (o dinamismo narrativo) se asimilan de manera posterior.

En este sentido la transposición es un método de adaptación que se define por crear un cambio de soporte o de sistema de signos a una obra o a un género. De manera que se establecen distancias en los nuevos sentidos creados en la transposición de una obra literaria a una obra cinematográfica, para lo cual analizaremos al detalle esta técnica de resignificación.

2.3 Transposición

La transposición determina una variación absoluta de un producto de un género a otro y/o de un soporte a otro. Por este medio es que, se remite a la creación de una nueva obra inspirada en una anterior, perteneciente a un mismo género o a otro hacia un nuevo soporte, indistintamente. Se reconoce a su vez como una obra independiente a la que inspiró su creación, pero se puede estudiar a ambas en un mismo contexto, en tanto que se denote sus similitudes y distancias. En palabras de Wolf, *“La experimentación de una obra en un lenguaje artístico, diferente al original, tanto a nivel sintáctico - estructural - como paradigmático (con relación al código) produce una obra artística independiente”*²⁶. Es de este modo que se reconoce a una nueva obra como individual, en su proceso independiente por medio de la construcción de su significado, tanto como de su sentido y de su lenguaje. Es por medio de la transposición que se abre paso a la reescritura de una obra en distintos niveles, reestructurando de esta manera, de acuerdo a lo

²⁶ Wolf, Sergio (2001). Cine / Literatura, ritos de pasaje. Paidós. Buenos Aires. p. 16.

convenido, el contexto en el que se desarrolle, entre otras variantes, que permitirán la creación y asimilación de este nuevo discurso.

Existe, en cuanto a la transposición, una tendencia a la crítica de su desenvolvimiento por la existencia de dos factores principales. En un primer lugar a modo de transparencia de las realidades relatadas dentro de una obra literaria, se suele pensar que la transposición de la misma, reconociendo la existencia de la primera desvanece las características de reflexividad y de teoría del primer soporte. Y en segundo lugar, de acuerdo al nuevo soporte a ser utilizado, se considera que se pueda reducir el imaginario creado por la obra primaria hacia la secundaria, comprendiendo el alcance de público que llegase a tener al transponerse a su nuevo soporte.²⁷ Esto, en la mayoría de ocasiones, provocará una sensación de empobrecimiento del primer material en cuanto a su riqueza narrativa (cabe recalcar que, al aportar distintos recursos a la narrativa, tales como la imagen, el sonido y el movimiento, la riqueza de la trama dentro del largometraje puede verse aminorada), además de una reducción de posibilidades en cuanto a la lectura, si se considera que la imaginación individual podría permitirse un sinnúmero de alcances distintos que la lectura explícita en imágenes de un solo director, bajo la tutela y colaboración de un equipo creativo.

De manera semiótica, al referirnos a transposición también se realiza una transición entre dos lenguajes. Si bien es la lengua en sí la que permite el desarrollo de estos nuevos lenguajes, existirá ciertas características y clasificaciones que harán que difiera uno de otro resultado. Resulta importante el destacar que, las imágenes que se desarrollan dentro del ámbito cinematográfico no cobran un sentido de manera independiente, pero, es a manera de la creación de una red de imágenes concatenadas que se logra el desarrollo de un sentido primordial o de una referencia, de un sentido dado por el lenguaje cinematográfico deseado (lejano al azar o a la cultura forzosamente). Si bien una palabra por sí sola puede llegar a estar dotada de un sentido

²⁷ Bermúdez, Nicolás (2008). Estudios Semióticos, número 4. Sao Paulo. p. 2.

aparente, a su vez, estructurado de manera significativa a su procedencia cultural, una imagen tendrá distintas incidencias, que no están dotadas en primer lugar por un sentido, a menos de que se la presente dentro de un esquema.

Esta “*no equivalencia sígnica*”²⁸, reside en tres puntos principales, según Benveniste, en primer lugar el del “*engendramiento*” que reconoce una suerte de tutela bajo la cual se desarrolla el significado del nuevo soporte; acertadamente se cita manera de referencia a la conjunción lingüística de la lengua como base primordial y del lenguaje Braille como transposición de no equivalencia sígnica. En segundo lugar, brinda una conexión entre los dos sistemas semióticos que no está previamente determinada, llamada de “*homología*” y puede establecerse ya sea por orden sustancial o meramente estructural, gracias al razonamiento o de manera espontánea. Finalmente, se destaca a la “*interpretancia*” que determina la importancia de la lengua valiéndose por sí misma, mientras que en el caso transpositivo llegara a referirse a través de una serie de códigos concatenados, o por ejemplo las distintas luces de colores (verde, amarillo y rojo) para significar una luz de tránsito, es decir, con un referente permanente, mientras que en la lengua, los signos independientes pueden valerse por sí solos, tanto como pueden dotarse de sentido dentro de un contexto específico. Se interpretan entonces todos los otros sistemas semióticos, en una distinción de la base semiótica por excelencia, que permite la derivación de nuevos sistemas; la lengua.

También debe destacarse la distancia que existe entre el valor semiótico de la lengua y el valor semántico de la misma. En primer lugar, se recalca la importancia de los códigos de manera independiente, y en segundo, el sentido que cobran los mismos a raíz de la construcción de un discurso estructurante. Esto permite crear una distinción con el resto de sistemas sígnicos los cuales, en la mayoría de los casos, carecen de esta bidimensionalidad, destacando un valor en lugar de otro.

²⁸ Bermúdez, Nicolás (2008). Estudios Semióticos, número 4. Sao Paulo. p. 3.

La transposición, por su parte permite destacarse de otros sistemas de reescritura, ya que incluye una reinterpretación. Si es que se toma el caso de la traducción a modo de ejemplo, se puede visibilizar cómo, este método resulta mucho menos complicado, tratándose de una adaptación por medio de un sistema de códigos similar. En lo que reside la transposición es también en dotar de nuevos sentidos a la obra original, en este caso, se mantendrán entonces una variedad de signos que son similares, o iguales (códigos lingüísticos) y variarán un sinnúmero de códigos visuales (imágenes) que no estaban presentes antes; por mencionar el ejemplo de la transposición de literatura a cine.

A su vez, el código reformulado, permite una variación en su lectura semiótica que se amplía de manera exponencial. De hecho, es lo que se va a reconocer como el interpretante, no obligatoriamente a modo de espectador, pero a modo de dotación de significancia renovada; a modo de función, se empapa de una semiosis hacia el infinito. Se desarrolla una traducción pero de un sistema sígnico a otro, a modo de un “*segundo estado del signo*”²⁹. Se ha adaptado entonces a un nuevo sistema, y se ha transformado de acuerdo al mismo, tomando en cuenta la variabilidad en cuanto a referentes, significados, percepciones y demás que hagan parte del nuevo sistema al que pertenece.

Además de las distancias existentes al momento de la ejecución del nuevo material o transposición, se deben tomar en cuenta las incidencias técnicas que se manejan para este propósito, tal como su sustancia material y las distancias al momento del análisis de este mismo material. Si bien se trata de una resignificación de otro, el nuevo material tendrá su propio valor semántico, lo que además creará una distinción en su análisis. Considerando el desarrollo del mismo desde los distintos puntos destacados. No resultará de la misma manera si es que se tiene en cuenta como método de análisis a su fondo como a su forma.

²⁹ Bermúdez, Nicolás (2008). Estudios Semióticos, número 4. Sao Paulo. p. 4.

Además de las distancias en el proceso de realización y en el resultado de una transposición, debe tomarse en cuenta como factor primordial, cuál es el tratamiento que se le da, en tanto que público a uno u otro soporte sobre el que se trabaje. En el caso de la literatura y del cine, existe una dinámica estrictamente distinta, en cuanto a los lugares de expendio de cada uno de estos materiales, la relación del público con el producto, y una serie de determinaciones sociales que caracterizan a cada uno de los soportes mencionados. Además cabe mencionar la distancia que existe entre el producto y su espectador. No existe el mismo nivel de intervención del espectador en el ámbito cinematográfico que en el ámbito literario, ya que incluye simplemente el accionar de otros sentidos, el oído, la vista o el tacto y la vista en el segundo caso. La actividad de estos sentidos permite la variante en lo que se refiere a la complejidad de cada uno de los productos. Ya sea en el caso del uso del lenguaje, y en las variantes que puedan desarrollarse en paralela, de acuerdo a figuras retóricas, por ejemplo.

Por otra parte, existe otro medio de regulación o de distinción de los productos, clasificándolos por medio de una generación de géneros respectivos. La creación de este nuevo esquema permite además de las distancias técnicas necesarias para su desarrollo, una distinción en cuanto a un manejo social, una estratificación que depende de la repetición de ciertos elementos y conceptos que denotan diversas tendencias en el ámbito cultural. la recepción de los ordenamientos por medio de los géneros serán absorbidos de distintas maneras por el público que por los generadores de estos mismos contenidos. En efecto, la proliferación de estos productos permitirán una clasificación en cuanto a la calidad y a la valoración de un producto cinematográfico, mientras que para los espectadores, se tratará de la creación de una memoria personalizada en cuanto a la generación y acumulación de productos similares (como por ejemplo en el caso del cine de ciencia ficción y la generación de una sub cultura que responde a la concepción de una variedad de productos, transpuestos a su vez, que permitan la satisfacción de un gusto generados a través de la repetición de una serie de factores pertenecientes al género).

Por otra parte, en cuanto al discurso, surge la pregunta si es que el discurso se mantiene entre un producto y otro. La respuesta varía según el caso. En efecto, el discurso que se utilice dentro del producto dependerá de una serie de factores como el contexto político, cultural, económico además de la lectura que se le dé al primer material, ya que de este dependerá la escritura del material transpuesto. Es así como, de acuerdo con la trama determinada, vaya a desplegarse un material en consistencia con uno de los aspectos precisos de la temática, tal como puede ser el aspecto psicológico del personaje, el desarrollo de su entorno, más allá de la tendencia que se haya desarrollado en el primer texto. Es de acuerdo a estos aspectos que lograremos encontrar, si bien en un texto transpuesto, un producto novedoso, como lo menciona Foucault: “(...) *la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura*”³⁰. Desde el punto en el que se desarrolla un nuevo texto a partir del anterior, los términos de intertextualidad entre ambos pasan a depender de un análisis específicamente dedicado a los mismos. La literatura a modo de representación histórica de la humanidad concede una serie de códigos repetitivos que la caracterizan. Al momento de pasar a otro soporte, por medio de la transposición, se presentan como materiales nuevos, cargados de información anterior pero desde otra mirada, bajo la incidencia de la relectura y a su vez, la reescritura. Es de esta manera que, según Foucault, se desarrolla una “*paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho*”³¹. La repetición de las ideas y de los códigos que estas crean, permite la realización de una serie de estatutos que serán permanentes a la sociedad. Mientras más se repita este número de valores implícitos, mayor será la fidelidad que se les brinde a los mismos. De la misma manera que con el discurso, si bien existen distintos punto de una misma idea legítima, esta se mantiene de manera constante (aunque parezca lo contrario) para mantener su validez. Esta voluntad renovadora permitirá la inclusión de nuevos adeptos al ideario descrito y una mayor cantidad de seguidores del discurso.

³⁰ Foucault, Michel (1996). *Lenguaje y Literatura*, primera sesión. Paidós. Barcelona. p. 79.

³¹ Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Tusquets. Buenos Aires. p. 15.

En cualquiera de los casos se destaca el uso de la narrativa como modo de relato del discurso, el mismo que muta sólo en apariencia pero no en fondo. La transposición permite entonces la manipulación de otros signos técnicos y del desarrollo de nuevos códigos, incluso una mayor amplitud de una idea, de un discurso en general, tomando en cuenta la afluencia de espectadores en uno y otro caso y las distancias que existen entre los mismos en cuanto a la proliferación de los productos y de sus espacios de expendio. Las distancias se logran visibilizar entonces de acuerdo a estas especificidades meramente técnicas (por ejemplo, el reincidir en ciertos aspectos dentro del ámbito cinematográfico, mientras que se considere la anulación de otros aspectos que resulte irrelevante a la dinámica del relato o al escenario que se desenvuelva, considerando a la vez que se trata de una serie de imágenes en constante exposición, lo que reduce el campo descriptivo a la visibilización de estos escenarios).

Existe además una línea de códigos que logra mantenerse dentro de un parámetro temporal, al pensar en hacer la transposición de un producto realizado en el mismo siglo, se encontrarán una serie de patrones comunes que permitirán la mantención de estos códigos, al hablar de un momento contemporáneo, también se habla de las mismas costumbres, de los mismos avances tecnológicos y por ende de una especie de linealidad de acuerdo también con lo que sucede ideológicamente en la época en cuestión. Se crea una linealidad entre los creadores (de ambas producciones) y a la vez con los espectadores, que serán capaces de absorber de manera distinta la información dotada en los productos gracias a su poder de identificación con el material.

CAPÍTULO III

Después de haber hecho un análisis en cuanto a la formación de discursos y de su utilización dentro de distintos ámbitos del arte universal como la literatura y el cine, se procederá dentro de este capítulo a hacer una recapitulación de los mismos índices que permitirá visibilizar su funcionalidad por medio del uso de caso de uno de los cuentos de Pablo Palacio, importante escritor ecuatoriano de principios del siglo XX. Esto nos permitirá comprender el sentido real del cuento en cuestión, su valoración en el momento de su realización y la importancia del escenario desarrollado en el mismo. Los esquemas sociales que se presentan y la negación de estos a través de la introducción de un personaje que sale de una generalidad, por medio de la muestra de una oposición a la validez de los discursos legítimos pregonados por la sociedad en general (a través de distintos procesos normativos e instituciones reguladoras). Desde su planteamiento, la idea de la masculinidad como un esquema de reproducción y de estabilidad del sistema social se manifiesta bajo la mantención de esquemas que demuestre su éxito en tanto que heteronormativas, distantes a otras alternativas que conllevan a comportamientos poco habituales. Se mantiene como permanente la justificación de los procesos de reglamentación, limitación y respuesta castigo como métodos de control y deslegitimación de nuevas intervenciones dentro del sistema determinado.

El método que se utiliza para mantener a estas voces con vida se manifiesta de distintas manera; por su parte, la escritura y el sistema narrativo se desenvuelven para contar cuáles son los estratos sociales que se mantienen como modelo dentro de una sociedad. Por otra parte, aquellos que no se reconocen como un modelo funcional dentro de la sociedad, se hacen presentes por medio de la negación de su existencia y el rechazo de sus actividades y así, desestiman prácticas y clasificaciones sociales no consideradas como legítimas.

Por ende, el análisis dentro de este trabajo, permitirá llegar a una serie de conclusiones de acuerdo con el establecimiento de la función social y de la estructura heteronormativa que se reconoce como legítima, se establece una crítica dentro de la narrativa al concebir su permanencia en la sociedad como una realidad absoluta, los esquemas se manifiestan en un sistema de cambio gracias a la intervención de nuevos agentes que no son visibilizados sino hasta el planteamiento de la posibilidad de su existencia como medio desestabilizante de la sociedad en su rutina homogénea.

UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS

3.1 Estudio del caso

Dentro de la trama de *Un hombre muerto a puntapiés* se relata la historia de un hombre asesinado como lo denomina su título, bajo la fuerza de las patadas de otro personaje, breve historia relatada dentro de una nota periodística, levanta el interés incontrolable de un lector, por encontrar más información al respecto hasta la obsesión. El punto de vista de este personaje, narrador pasa constantemente de la objetividad a la subjetividad, en busca de las razones motor de esta violenta acción por lo que deja manejarse de manera intuitiva por la inducción y la mera intuición personal. Es entonces que bajo la excusa de “una persona que se interesa por la justicia” que se comienza a desarrollar esta intención de justificar y explicar los comportamientos agresivos, criticables y hasta “culpables” de los actantes. Existe dentro de este relato el deseo de visibilizar otros sectores que no se encuentran forzosamente representados dentro de la literatura habitual y contemporánea a la época del autor. Y es por medio de esta técnica de visualización de estos espacio marginados que se dejan de lado a otros, bajo una estrategia de los discursos por operar desde el silencio, en un intento de aparecer como espontáneos y naturales convirtiéndolos así en parte del accionar común, legítimo e incuestionable, a decir de Michel Foucault. Este silencio se ve reflejado en los significados del discurso. Si bien existe la dualidad básica de la trama social, por medio de la cual existe un error y por ende una reprimenda, estas acciones

reflejan detrás de su accionar, una serie de indicios en respuesta a las limitaciones del poder y las condiciones de represión en las que se maneja la conducta social de manera habitual.

Es importante el ubicar en el contexto de la época tanto del autor como de la obra al motor crítico de la misma. En una época de liderazgo burgués, una ola de nuevos talentos parece colarse desde muy temprana edad al oficio de escritura en Ecuador, medio que determina la entrada de estos autores en un cierto sector cultural destacado de igual manera por un factor elitista al cual se opone profundamente el autor, desarrollando entonces *“un determinado sector cultural, cuya concepción del arte, del ser ecuatoriano y del bienestar social se oponía frontalmente a los valores defendidos y fomentados por los representantes de la cultura oficial”*³². Esta intención por oponerse a los límites practicados de manera habitual dentro de la sociedad, se ve también demostrada por medio de su obra, en la que claramente, decide abrir paso a una serie de hechos reales, contemporáneos pero invisibilizados dentro del desempeño cotidiano de la sociedad. Esto en una dinámica de cuestionamiento de los valores dominantes en el país de los años 20, se buscan entonces nuevos métodos de acercarse a la realidad nacional de la época, que no puede negarse por más tiempo. Así también lo mencionó Gallegos Lara, en respuesta a la “actitud de vergüenza ante lo propio” diciendo *“No puede haber ocurrencia más idiota que aquella de que debemos ocultar que esto existe (...) para que la burguesía extranjera no se asuste y venga con sus viajecitos de turismo. (...) El Ecuador no es un país de turismo, sino un país de tragedia”*³³.

La tendencia de la época denota entonces un hartazgo frente a las actitudes hipócritas y costumbristas de la época, una tendencia a una alienación de las costumbres propias y de la evolución de la sociedad de manera independiente, fuera de paternalismos habituales como los acarreados desde la integración de la colonia, en sus distintos cambios de acuerdo al avance del tiempo.

³² Fernández, María del Carmen (1991). El realismo abierto de Pablo Palacio; en la encrucijada de los 30. Libri Mundi, Enrique Grosse - Luemern. p. 35.

³³ Gallegos Lara, Joaquín (1936). Comentario a *En las calles* de Jorge Icaza, Base, n 1. Quito. p. 40.

Es así cómo, dentro del relato, el autor busca reemplazar el esquema habitual de creación narrativa ya que “*los personajes protagónicos ya no serán héroes*”, en una búsqueda por representar a “*otros sujetos que están fuera de lo común, de la ley, de la norma, ero que no por ello dejan de representar parte de nuestra realidad social ecuatoriana*”³⁴, brindándole un espacio nuevo de visibilización y de acción dentro de la sociedad.

Resulta primordial el detenerse en este caso particular, al notar que se trata de la “*primera manifestación narrativa cuestionadora de los valores dominantes en el país en los años 20*”³⁵ por lo que, a su vez se recibe en la época como un estruendo literario muy pocas veces apreciado, a menos de que se tratase de sus similares. A modo de crítica además de los sistemas vigentes en la época por medio de los cuales la sociedad actúa, presenta una serie de críticas de acuerdo con la estructura social manejada por los medios de comunicación, tal y como lo manifiesta dentro del relato, mostrando la falta de interés en cuanto al seguimiento al evento aniquilador del que fue víctima Octavio Ramírez (personaje principal del cuento, hombre estimado como extranjero de mediana edad y bastante común según el narrador), incluso habiendo hecho la siguiente declaración dentro de la noticia: “*Procuraremos tener a nuestros lectores al corriente de cuanto se sepa a propósito*”³⁶.

De igual manera, se logra visualizar la crítica al trabajo investigativo que se desarrolla dentro de entidades reguladoras como la policía, al dejar de lado la búsqueda por los motivos que promovieron el asesinato de Ramírez y la persecución del causante del mismo. “- ¡Ah!, sí... *El asunto ése de un tal Ramírez... Mire que ya nos habíamos desalentado... ¡Estaba tan oscura la*

³⁴ Salazar, Yovany (2006). Pablo Palacio: Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana. Comisión nacional permanente de conmemoraciones cívicas. p. 115.

³⁵ Fernández, María del Carmen (1991) El realismo abierto de Pablo Palacio; en la encrucijada de los 30. Libri Mundi, Enrique Grosse - Luemern. Quito. p. 107.

³⁶ Palacio, Pablo (2013). Un hombre muerto a puntapiés. Consejo de la Judicatura. Quito. p. 26.

cosa!”³⁷ denota una falta de seriedad y de intriga investigativa por resolver y brindar una solución social con respecto al fallecimiento de tal personaje. Esto reside, a su vez, en la falta de interés de un tercero (familiares o conocidos de la víctima) que reclame por explicación. Por ende, las acciones en la Comisaría son brevemente trasladadas al bien intencionado “hombre que se interesa por la justicia”, el narrador en cuestión.

Este narrador, describe a su vez, de manera empática y comprensiva el desenlace de los hechos, sin duda alguna la reacción y el desenlace de los mismos se detalla sorpresiva e incontrolable, lo que, implícitamente, permite al lector hacerse parte activa del actuar del personaje principal, por medio de la justificación de sus impulsos incontrolables, a través de los cuales reacciona de manera seductora y agresiva al abordar a su joven víctima. “*Hacia las once sintió una inmensa tortura. Le temblaba el cuerpo y sentía en los ojos un vacío doloroso*”³⁸.

La descripción de sus impulsos a modo de un síndrome que no se puede evitar, permiten que el lector sienta cierto nivel de empatía con el personaje, justificándolo de su accionar posterior, al haber soportado numerosas horas el mal descrito. Éste instinto de la misma naturaleza impulsiva, es el que motiva a Ramírez a abordar al joven hombre que camina por la calle, como a Epaminondas al querer reaccionar frente a la ofensa propinada por el primero. Lo aclara el narrador a través de la cita: “*¿Cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ese instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos!*”³⁹. Es bajo esta intervención del narrador que se incluye de manera generalizadora al resto de la humanidad, este impulso que parece ser tan reprochable reside en todos y cada uno de los seres humanos, y se transmite a través del juego, de la curiosidad, de la voluntad de pertenecer a cierto grupo también.

³⁷ Palacio, Pablo (2013). Un hombre muerto a puntapiés. Consejo de la Judicatura. Quito. p. 30.

³⁸ Palacio, Pablo (2013). *Op. Cit.* p. 38.

³⁹ Palacio, Pablo (2013). *Op. Cit.* p. 42.

Es, en un segundo plano, el método que utiliza el autor para demostrar un rechazo de la tendencia histórica del momento de desarrollo de la trama, *“empeñado en rechazar los valores dominantes de su época y la forma de representarlos o expresarlos en el arte y literatura”*, en una intención además de *“expresar el descrédito de la realidad social, pretendiendo mostrar “el reflejo fiel de lo que es” o invitando al asco de la realidad de ese momento”*⁴⁰. Los agentes sociales que actúan dentro de la trama forman parte de la misma manera que cualquier otro agente social, por lo que no debería existir algún tipo de distinción en cuanto al trato o a la reacción frente a sus actos. Las distintas connotaciones despectivas que se realizan a través de estas entidades reguladoras (como al tratar de “vicioso” al difunto sin tener un motivo aparente) que buscan desacreditar de una u otra manera a los sectores minoritarios e invisibilizados por falta de representatividad y por un deseo limitante de ocultar su condición real.

Los modelos dictaminados por la sociedad tornan como injustificable el comportamiento de Ramírez, mientras que las entidades reguladoras se dedican a reducir la importancia del hecho agresivo que culminó con su muerte, al justificarlo como algo consecuente a sus actos, siendo acorde al obraje de las instituciones y su comportamiento sancionador frente a prácticas no aprobadas. Las prácticas aprobadas, a su vez, dan cuenta de una mirada acerca de la configuración social en general que dictamina roles específicos de acuerdo a características biológicas determinantes, lo que en consecuencia, convierte a aquellos que se manejan fuera de la norma, en seres transparentes o merecedores, en definitiva, de un trato diferencial discriminatorio. La obra es caracterizada por la negación frontal de valores preestablecidos en una respuesta de rechazo del orden social, en su intención por plasmar en una historia una especie de reivindicación de sectores marginados por medio de la crítica y del reclamo de la falta de importancia a la que se ven relegados estos grupos.

⁴⁰ Salazar, Yovany (2006). Pablo Palacio: Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana. Comisión nacional permanente de conmemoraciones cívicas. p. 117.

Sin embargo, se tiende a hacer hincapié, dentro del cuento, sobre los detalles que conforman al personaje en cuestión, un hombre juzgado por la voz legítima de la comisaría como un ser vulgar y común: *“Una seña particular... un dato... No, no. Pues era un hombre completamente vulgar. Así más o menos de mi estatura -el Comisario era un poco alto-; grueso y de carnes flojas. Pero una seña particular... no... al menos que yo recuerde...”*⁴¹ esto permite crear un perfil físico que no difiere de la normalidad, el juicio de valor por ende parece desprenderse de los comportamientos del individuo, creando, desde el autor, una linealidad en cuanto al común de los ciudadanos, a sus tendencias y costumbres.

Es solo posteriormente que surge, a través del trabajo intuitivo e inductivo del narrador “interesado por la justicia” que se logra dilucidar el aparente motor de la violencia, de acuerdo con el apetito sexual de la víctima. Es en este momento también, donde el narrador busca desarrollar un perfil más detallado en cuanto al físico y al estado psicológico de Ramírez. Este motor, busca ser de tal manera intrincado para justificar el acto violento por medio de una evasión de la situación central, por ende, *“Después de media hora apareció otro hombre. El desgraciado, todo tembloroso, se atrevió a dirigirle una galantería que contestó el transeúnte con un vigoroso empujón”*⁴². Después de varios esfuerzos por llamar la atención, en un intento sincero de deshacerse de sus tormentos, Ramírez, la víctima, sufre de las consecuencias de la normativa social, por medio de la cual, el rechazo y el castigo, son los medios para perpetrar el liderazgo de los valores instituidos por sobre el prevalecer de la defensa del respeto a la vida. Mientras no interfiera con el curso determinado como “natural” de las cosas, no existe un espacio para individuos como Ramírez (de hecho existe únicamente la negación de su existencia en tanto que minoría injustificable), mas al momento en el que llegase a interferir con la misma, se encuentra justificable la reacción agresiva y abusiva hasta eliminar al caso en cuestión. Además considerando el miedo de personaje agredido, al comprender que se trataba de un extranjero que

⁴¹ Palacio, Pablo (2013). Un hombre muerto a puntapiés. Consejo de la Judicatura. Quito. p. 32.

⁴² Palacio, Pablo (2013). *Op. Cit.* p. 39.

evidentemente desconocía el actuar y las costumbres del medio en el que inevitablemente busca apoyo y satisfacción de sus más primitivas necesidades.

El temor de la víctima por un castigo mayor al propinado se mantiene incluso frente a las autoridades competentes, quienes en una situación alterna podrían haber brindado algún tipo de apoyo y defensa, pero, debido a la naturalidad del acto, se mantiene en camino a la Comisaría una búsqueda de diálogo “*con el objeto de que prestara las declaraciones necesarias del hecho, a lo que Ramírez se negó rotundamente*”⁴³ e incluso por medio de la invención del motor de la acción, con un objeto prácticamente irrelevante, de agresión injustificada “*El desgraciado sangraba abundantemente por la nariz, e interrogado que fue por el señor Celador dijo haber sido víctima de una agresión por parte de unos individuos a quienes no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo*”⁴⁴. El personaje busca crear un ambiente en el cual una situación absurda (como la sucedida realmente) provoque una reacción a la vez absurda, pero calificada como imperdonable por medio de una serie de factores sociales determinantes en la clasificación normativa de la sociedad.

La obra de Pablo Palacio en general describe un sinnúmero de historias que no han merecido ser contadas hasta su aparición. Es a través de la introducción de estos personajes antiheroicos que el resto de la sociedad que no ha sido visibilizado ni escuchado, logra tener un espacio dentro de la representación de la realidad nacional. Bajo una fuerte crítica en su época, logra ser reconocido en su talento posteriormente, en una admiración de la introducción de un estilo propio, mas que a través de este factor empoderante de minorías persistentes.

Los detalles mencionados dentro de este estudio, serán los que permitirán la transposición del cuento “Un hombre muerto a puntapiés” a un guión cinematográfico (y una pequeña muestra vídeo de corta duración). Cabe recalcar que logra permanecer vigente bajo el discurso que impera

⁴³ Palacio, Pablo (2013). Un hombre muerto a puntapiés. Consejo de la Judicatura. Quito. p. 25.

⁴⁴ Palacio, Pablo (2013). *Op. Cit.* p. 25.

en el relato, ya que, a pesar del paso del tiempo y la cantidad de críticas que se han realizado al respecto, no existe una valoración ni un espacio dedicado dentro de la sociedad a minorías con tendencias sexuales diversas. El abuso de poder y el mantenimiento de los discursos legítimos se mantiene en la actualidad al igual que un sistema de dualidad entre la acción (ilegítima) y su correspondiente reacción (castigo) por medio de la justificación por medio de la legitimidad de los procesos que lo alientan. Es nuevamente, a modo de crítica que se busca plasmar nuevamente, en un formato moderno y perteneciente a un contexto distinto al descrito en el texto primario que se busca plasmar esta búsqueda de adaptación de un ejemplo de la obra de Pablo Palacio.

3.2 Guión literario de transposición a cortometraje.

-1-

1ER ACTO

1. EXT. CALLE TARDE

Un HOMBRE DE 35 AÑOS lee el diario de la tarde.

MUY DE CERCA las manos y los ojos del personaje mientras lee una noticia (V.O. la nota del diario que relata la historia de un HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS)BAJAMOS hasta encontrar la nota del diario y las palabras detalladas VICIOSO.

2. EXT. CIUDAD TARDE

Varias imágenes de lo considerado VICIO: MUY DE CERCA, bocas engullen comida chatarra, beben gaseosas. REVELAMOS NIÑOS jugando videojuegos, ADOLESCENTES en redes sociales, teléfonos inteligentes, ADULTOS y varios fetiches sexuales, ingesta de cigarrillo, drogas, consumo de azúcar, consumo compulsivo de café (V.O. VICIOSO, repetidas veces).

3. EXT. CALLE TARDE

Se revela hacia afuera al HOMBRE DE 35 AÑOS (NARRADOR)riendo en silencio, pensativo e irónico en su mirar.

Se muestra nervioso y consternado, desarrolla actitudes compulsivas como morderse las uñas y tocarse el pelo pensando sobre lo leído.

2DO ACTO

1. INT. CASA NARRADOR MAÑANA

El NARRADOR despierta pensando aún en el diario (V.O. "HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS") y al levantarse resuelve solucionar las interrogantes, investigar los motivos de este suceso.

Ríe fuertemente mientras retoma el trozo de periódico y lee que habrá un seguimiento de la noticia.

Da vueltas compulsivamente por su habitación estrecha y sucia, llena de recortes sobre el suceso.

2. INT. CASA NARRADOR TARDE

El NARRADOR continúa con la misma conmoción y descubre con alegría su método investigativo.

NARRADOR

La INDUCCIÓN! Qué método maravilloso! Partir de lo menos conocido a lo más conocido. Cuando se sabe poco, hay que inducir. INDUZCA, JOVEN!

3. INT. CASA NARRADOR NOCHE

El NARRADOR cae rendido por su larga búsqueda entre papeles y bosquejos variados de teorías sin confirmar.

La palabra VICIOSO es la que más se repite en la habitación, escrita con tan fuerza que parece crear llagas en el personaje.

3ER ACTO

1. EXT. COMISARÍA 6TA MAÑANA

El NARRADOR llega a la comisaría por más información.

Se lo ve ingresar después de dirigir unas breves palabras a un HOMBRE parado en la puerta del local.

La imagen permanece estática mientras circula por la calle una cantidad considerable de GENTE (como mención del tiempo que pasa)

Se ve salir al NARRADOR.

En sus manos, una fotografía difícil de descifrar.

SONIDO: intervención de solos de trompetas y saxo, jazz moderno.

4to ACTO

1. INT. CASA NARRADOR NOCHE

El NARRADOR continúa en su búsqueda y se notan distintos intentos nuevos hacia la resolución del enigma.

La fotografía no es clara pero a su lado hay un sinnúmero de papeles sobre los cuales hay varios dibujos de hombres con trajes de mujer.

El NARRADOR despliega en su computador una serie de videos de contenido gráfico sobre transexualidad, transformismo, homosexualidad, símbolos de feminidad, pechos grandes, intervenciones quirúrgicas, implantes.

De fondo, se oye una serie de RUIDOS estridentes seguidos de MÚSICA NOISE nacional (KUKURUCHOX CLAN).

El NARRADOR se vuelve a tomar la cabeza entre las manos fuertemente mientras se logra ver a través de la ventana cómo esclarece el ambiente e interviene con un timbre de voz resquebrajado e histriónico.

NARRADOR

POR QUÉ? POR QUÉ murió Ramírez?

Octavio Ramírez tenía... cuarenta y dos años
Octavio Ramírez andaba escaso de dinero

Octavio Ramírez iba mal vestido, y por último, nuestro difunto era extranjero.

Hay un acercamiento abrupto hacia el NARRADOR quien cae rendido en el suelo y a modo de sueño se define la siguiente imagen.

OCTAVIO RAMÍREZ camina por la calle oscura donde solo se ve a un HOMBRE fumando y a otro sentado sin mucho movimiento.

Se le aproxima y toca su cara suavemente, a lo que reacciona el otro HOMBRE de manera brusca y amenazante.

OCTAVIO RAMÍREZ asustado, huye del lugar.

Un HOMBRE JOVEN se encuentra apoyado sobre una pared, OCTAVIO RAMÍREZ se le aproxima e intenta mantener un acercamiento físico sobre el que el JOVEN titubea. En un tercer intento por tocarlo, corre de manera desesperada por la calle y vira en la esquina donde encuentra a EPAMINONDAS, el HOMBRE de la primera advertencia.

Solicita ayuda mientras señala a OCTAVIO RAMÍREZ y sale de escena.

EPAMINONDAS reconoce a OCTAVIO RAMÍREZ y le propina una serie de golpes que tiran al piso a OCTAVIO RAMÍREZ.

Una serie de imágenes de impacto aparecen, caída libre de alimentos sobre el suelo (cámara lenta), vista de cortes de carne, sangre corriendo por un desagüe, un cuchillo en la tierra.

Se regresa a la escena de EPAMINONDAS propinándole puntapiés a OCTAVIO RAMÍREZ.

FIN.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha buscado establecer un debate en cuanto a la construcción de distintos niveles de discurso para una nivel de control por sobre la sociedad. Dentro del ejemplo de Pablo Palacio, se ven reflejados numerosos rasgos de la sociedad ecuatoriana de la época de escritura del relato, que permiten, a través del estudio que concluye, esclarecer las dudas con respecto al resquebrajamiento de la sociedad y la falta de representación de ciertos sectores de la misma. Las distintas categorías visibilizadas dentro de este estudio permiten en este caso el crear un acercamiento en cuanto a los comportamientos sociales y las categorías que se manifiestan a lo largo de la historia dentro de distintos ámbitos culturales.

El discurso en primer lugar, crea un corte transversal de la historia de la humanidad, generalizando de cierta manera los comportamientos apropiados según una serie de sistemas de regulación que pregonan este discurso como legítimo y éste, a su vez, permite expandirse entre los humanos hasta establecer el sistema social sugerido, en lo que tiene que ver con la política, la economía, la cultura, etc. . Por ende, la comprensión del discurso, creará un acercamiento a las dinámicas de regulación de la sociedad a través del planteamiento de esquemas mentales y por ende, la regulación de los sujetos y objetos actantes. Estos últimos se encuentran de igual manera regulados, al punto de contener a través de distintas instituciones, administrando el deseo y creando un nivel de pertenencia de lo dicho, mientras se mantenga en el rango de aceptación de la legitimidad. Esto permite que exista una proliferación en cuanto a los seguidores del sistema, y por ende, el mantenimiento y “renovación” de los discursos preestablecidos.

El dotar de sentido a los discursos depende de estas instituciones reguladoras, las mismas que los empapan de poder que regulan los esquemas mentales bajo los que actúan los sujetos sociales. Son estos modelos mentales lo que a la vez permiten la creación de representaciones de la realidad, bajo esquemas predeterminados y que se mantienen gracias a paradigmas de cada una

de las épocas a las que pertenecen. Es así como se establecen una serie de códigos sociales que permiten hacer una recreación histórica de las sociedad, aceptándolos como parte de la verdad que compone a la cotidianidad.

Esta verdad se mantiene gracias al mantenimiento de su contenido como legítimo a través de la intervención de las entidades reguladoras que legitiman los contenidos de la misma. Gracias a Ricoeur, se reconoce a estas verdades únicas por el mantenimiento de una serie de juegos lingüísticos que el sujeto realiza por medio de estos procesos discursivos y del sentido que les atribuye, bajo el sistema de regulación que se mantiene a modo de poder y de orden. De este manera se selecciona y mantiene la selección y permanencia de estos discursos legítimos en búsqueda de su existencia.

La adhesión de los espectadores a estos modelos se hace evidente gracias al poder de identificación que incluye la sugerencia de los códigos dentro de una manifestación representativa de la realidad que los rodea. Es posteriormente que se establece una distancia en cuanto a la manifestación de estos signos y códigos que inciden en la cotidianidad a través de la manifestación de las lecturas de lo reproducido. Estas lecturas permitirán que se cree una variedad de significados de la realidad, distinguiéndose de la realidad considerada como absoluta, establecida por los sistema de regulación.

En este sistema de representación en el que se manifiesta un sinnúmero de tramas y narrativas que buscan independizarse de los sistemas y entidades, estableciendo nuevos discursos y alternativas que rehuyen a la formalización de los sistemas preestablecidos. Como en el caso de la literatura y el cine, medios de resignificación de la realidad que la expresan en distintos niveles, abriendo a una mayor o menor cantidad de posibilidades que permitirán a su vez la identificación de los espectadores. Las facultades de las que se dotan estos sistemas de interpretación permiten una adherencia mayor o menor de acuerdo con diversas variantes como el lugar, el soporte, la cultura.

La comunicación pasa entonces a tener otro sentido, más allá que el reconocido como permanente (en la intención de crear una sola verdad absoluta, por medio de la información) al resignificarse como entretenimiento. La literatura y el cine vienen a formar parte esencial de la vida del ser humano como método de recepción de la consolidación de imaginarios y se reconocen como medios ficticios de representación. La variabilidad de las tramas que se establecen a través de estos imaginarios permite un mayor nivel de identificación de los espectadores y por ende mayor adhesión a los discursos que se manifiestan en estos productos. Al igual que el facilitar esta asimilación como productos independientes, logran confluir en una variedad distinta de significados gracias a la transposición de un soporte a otro. Práctica sumamente común entre estas dos aristas del arte, la transposición permite, a través de la relectura de un primer discurso, la resignificación del mismo al momento de su adaptación.

Se observa entonces a estos métodos de lectura de la cotidianidad y de resignificación de la misma como modelos y memorias de hechos pasados. A su vez, las ficciones revelan críticas de los modelos sociales establecidos de acuerdo con las épocas en las que se desarrollan las tramas. La muestra de estas críticas se hace visible en el caso estudiado, ejemplo conocido y muy comentado desde su aparición en principios del siglo XX. Pablo Palacio, escritor lojano ícono de su época gracias a su visión vanguardista, en cuanto a su distancia con respecto a los métodos y los estratos que se manejan en la sociedad de su época. Se visibiliza cómo, a través del cuento “Un hombre muerto a puntapiés” la sociedad de la época se encuentra dividida entre intereses de ciertas clases y en la ignorancia de procesos que se mantienen como reales tanto en la época de la escritura del cuento como en la actualidad. Realidades deslegitimadas como la diversidad sexual de miembros de la sociedad, o la discriminación de los mismos por sus tendencias. Este esquema de invisibilidad es llevado a cabo de acuerdo a los tratamientos reguladores de ciertas entidades de poder que delimitan a la “normalidad”.

Es bajo este contexto que tanto el comportamiento social se manifiesta regulado y permanentemente influenciado por fuerzas externas a la cotidianidad y a la convivencia social. En efecto, es así como se crea una administración de los cuerpos mientras se mantiene en paralela una negación de otras opciones alejadas a esta realidad. Los comportamientos que merecen a uno o a otro miembro de la sociedad dependen de su función dentro de la misma, función determinada por su género primordialmente. Más adelante, se crea otro tipo de medios de regulación como los sistemas políticos o socioeconómicos bajo los cuales se manifiestan los actantes. Las identidades de los actantes vienen prefijadas de acuerdo a su funcionalidad en pro del mantenimiento de la especie y su reproducción.

El texto analizado se muestra como una establecimiento crítico de la negligencia de los sistemas de regulación frente a situaciones de riesgo primordiales y por otra parte es una crítica permanente a los métodos de castigo frente a situaciones de diversidad o desconocimiento dentro de la sociedad misma. Las realidades no son visibilizadas en esta regulación permanente de contenidos dependientes de medios que anulan hechos y que no investigan a profundidad, entidades reguladoras poco responsables y finalmente actantes sociales que responden a la práctica de discursos preestablecidos a través de los cuales se crea un rechazo a lo distinto, a lo fuera de lo “normal” y en definitiva a lo desconocido.

En un intento por hacer hincapié en la existencia de estos casos en la actualidad se crea la transposición del cuento de Pablo Palacio “Un hombre muerto a puntapiés” a un guión cinematográfico y se realiza una muestra breve de la puesta en escena de la misma en su última escena como material de valoración y visibilización de las técnicas utilizadas en cuanto a su valor cinematográfico (iluminación, personajes, movimientos de cámara, escenarios, etc.).

Este trabajo busca ser una breve muestra de los debates que se mantienen en cuanto a la construcción de la sexualidad en sociedad, la misma que pone un sinnúmero de barreras para su desempeño natural. De modo que se establece una nueva posibilidad de comprender a la sociedad

y a su desempeño de acuerdo con los discursos que se manifiestan. De igual manera se mantienen las dinámicas acordes a la resignificación de los discursos vigentes sean o no legítimos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Aranda, Daniel; De Felipe, Fernando (2006). Guión Audiovisual. Barcelona: Editorial UOC.
2. Barthès, Roland (1964). Retórica de la imagen. Paris: Communications.
3. Bermúdez, Nicolás (2008). Estudios Semióticos, número 4. Sao Paulo.
4. Bourdieu, Pierre (1999). Meditaciones Pascalianas. Barcelona: Anagrama.
5. Field, Syd (1995). El libro del guión, fundamentos de la escritura de guiones. Madrid: Plot ediciones.
6. Fernandez Diez, Federico (2005). El guión de adaptación. España: Ediciones Diaz de Santos.
7. Fernández, María del Carmen (1991) El realismo abierto de Pablo Palacio; en la encrucijada de los 30. Quito: Libri Mundi, Enrique Grosse - Luemern.
8. Foucault, Michel (1994). Dits et écrits. Paris: Gallimard.
9. Foucault, Michel. (1992). El orden del discurso. Tusquets. Barcelona.
10. Foucault, Michel (1996). Lenguaje y Literatura. Barcelona: Editorial Paidós.
11. Gallegos Lara, Joaquín (1936). Comentario a *En las calles* de Jorge Icaza, *Base*, n 1. Quito.
12. Hall, Stuart (1997). El trabajo de la representación. Londres: Sage Publications.
13. Metz, Christian (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Barcelona: Paidós.
14. Palacio, Pablo (2013). Un hombre muerto a puntapiés. Quito: Consejo de la Judicatura.
15. Puig Peñalosa, Xavier (1992). La crisis de la representación en la era postmoderna: el caso de Jean Baudrillard. Quito: Ediciones Abya Yala.
16. Ricouer, Paul (1988). El discurso de la acción. Catedra. Madrid.
17. Salazar, Yovany (2006). Pablo Palacio: Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana. Quito: Comisión nacional permanente de conmemoraciones cívicas.
18. Sánchez Noriega, José Luis (2000). De la literatura al cine. Barcelona: Paidós.
19. Vizer, Eduardo (2003). Trama invisible de la vida social. Barcelona: Catapulta.
20. White, Hayden. (1992). El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós.

21. Wolf, Sergio (2001). Cine / Literatura, ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós.